arta

ANUL XXXVI Nr. 5/1989

https://biblioteca-digitala.ro

arta

ANUL XXXVI Nr. 5/1989

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA:

STR. C. A. Rosetti 39, telefon 13.13.80 cod 70205 Bucureşti 2

ADMINISTRAŢIA:

Uniunea Artiştilor Plastici str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.73.15, 50.71.80, 71118, Bucureşti 1

COLECTIVUL REDACŢIONAL:

Dan Grigorescu — redactor şef, François Pamfil — secretar responsabil de redacţie, Călin Dan, Theodor Redlow

RESPONSABIL DE NUMĂR:

Theodor Redlow

PREZENTAREA GRAFICĂ:

Rodica Rădulescu

PREZENTAREA TEHNICĂ:

Gheorghe Matei

CORECTURA:

Ileana Savu

FOTOGRAFII ALB-NEGRU:

Anastase Cartojan, Emilian Berdeli, Eugen Lupu, Mihai Oroveanu, Virgil Codarcea, Decebal Scriba, Dinu Lazăr

DIAPOZITIVE COLOR:

Radu Braun, Mihai Oroveanu, Mihai Bădescu

Redacţia mulţumeşte instituţiilor colaboratorilor şi artiştilor pentru materialul fotografic pus la dispoziţie.

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 21, Bucureşti

Costul unui abonament: lei 360 anual (12 apariţii); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presse, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P O Box 12—201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros)

40541 Lei 30

TIPARUL INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135 Bucureşti, România

1 MAI 1989	1	Expoziţie omagială fotodocumentară şi de carte Expoziţie omagială de artă plastică	
	2	50 de ani de la marea demonstraţie patriotică, antifascistă şi antirăzboinică de la 1 Mai 1939	Ion Ardeleanu
CENTENAR EMINESCU	7	Paciurea, Eminescu şi himerele	Ioana Vlasiu
	10	Ochiul eminescian « care vede »	Petre Ghelmez
STUDII	12	Constante stilistice în creaţia lui Gheorghe Petraşcu	Vasile Florea
EXPOZIŢII	16	Revelaţia văzului — Silvia Radu	Theodor Redlow
	19	Candoarea postmodernă	Călin Dan
ATELIER	20	Vasile Cercel	Mihai Drişcu
	21	Discontinuităţi	Alexandru Chira
ATELIER 35	22	Romelo Pervolovici	Alexandra Titu
PUNCTE DE VEDERE	24	Note despre « ce » şi « cum »	Mihai Sârbulescu
	25	Omul şi piatra	Matei Gh. Crăciun
	27	Simbol şi transformare	Dragoş Gheorghiu
EXPERIMENT	29	Acordul retinelor	Liviu Iliescu
RESTAURĂRI	30	Pictură murală într-o veche clădire a Braşovului	Ion Itu
JURNALUL GALERIILOR	32	Vasile Grigore, Niculae Florea, Adrian Timar, Marinela Mănţescu Isac, Gheorghe George, Ovidiu Oprea, Gabriel Popian, Lucian Butucariu, Rodica Olteanu, Marin Predescu, Marta Dimitrescu; modă; pictură naivă	Adrian-Silvan Ionescu, Mihai Drişcu
CĂRŢI/IDEI	37	Marginalii la o carte despre Lucian Grigorescu	Anca Vasiliu
		Esteticul în afara artei — Gheorghe Achiţei	Mihai Ispir
	38	Restituiri necesare	Doina Lemny
MERIDIANE	39	x x x	Constantin Dragomirescu, Pavel Mocanu
	40	Naum Corcescu	P. Frâncu

COPERTA	I	Oamenii muncii	Alexandru Phoebus
	IV	Mesager	Vasile Cercel

1 MAI 1989	1	Exposition anniversaire de photographies documentaires et de livres Exposition anniversaire d'art plastique	
	2	Le cinquantenaire de la grande démonstration patriotique, antifasciste et en faveur de la paix du 1 Mai 1939	Ion Ardeleanu
CENTENAIRE EMINESCU	7	Paciurea, Eminescu et les chimères	Ioana Vlasiu
	10	L'œil du poète	Petre Ghelmez
ÉTUDES	12	Constantes stylistiques dans l'œuvre de Gheorghe Petraşcu	Vasile Florea
EXPOSITIONS	16	La révélation du regard — Silvia Radu	Theodor Redlow
	19	La candeur post-moderne	Călin Dan
ATELIER	20	Vasile Cercel	Mihai Drişcu Alexandru Chira
ATELIER 35	22	Romelo Pervolovici	Alexandra Titu
POINTS DE VUE	24	Notes sur « quoi » et sur « comment »	Mihai Sârbulescu
	25	L'homme et la pierre	Matei Gh. Crăciun
	27	Symbole et transformation	Dragoş Gheorghiu
EXPERIMENT	29	L'accord des rétines	Liviu Iliescu
RESTAURATION	30	Une peinture murale dans un vieil édifice de Braşov	Ion Itu
LE JOURNAL DES GALÉRIES	32	Vasile Grigore, Niculae Florea, Adrian Timar, Marinela Mănţescu Isac, Gheorghe George, Ovidiu Oprea, Gabriel Popian, Lucian Butucariu, Rodica Olteanu, Marin Predescu, Marta Dimitrescu; mode, peinture naive	Adrian-Silvan Ionescu, Mihai Drişcu
LIVRES/IDÉES	37	Notes marginales concernant un livre sur Lucian Grigorescu	Anca Vasiliu
		L'esthétique en dehors de l'art — Gheorghe Achiţei	Mihai Ispir
	38	Restitutions nécessaires	Doina Lemny
MÉRIDIENS	39	x x x	Constantin Dragomirescu, Pavel Mocanu
	40	Naum Corcescu	P. Frâncu

COUVERTURE	I	Les travailleurs	Alexandru Phoebus
	IV	Le Messager	Vasile Cercel

1-ОЕ МАЯ 1989-ГО ГОДА	1	Праздничная выставка фотодокументов и книг Праздничная выставка изобразительного искусства	
	2	Пятидесятилетие крупной патриотической, антивоенной и антифашистской демонстрации 1-го Мая 1939-го года	Ион Арделяну
СТОЛЕТИЪ ЭМИНЕСКУ	7	Пачуря, Эминеску и химеры	Иоана Власиу
	10	« Всевидящее » око Эминеску	Петре Гелмез
ВЫСТАВКИ	12	Стилистические константы в творчестве Георге Петрашку	Василе Флоря
ИССЛЕДОВАНИЯ	16	Откровение видения — Сильвиа Раду	Теодор Редлов
	19	Постмодернистская искренность	Кэлин Дан
МАСТЕРСКАЯ	20	Василе Черчел	Михай Дришку, Александру Кира
	22	Ромело Перволович	Александра Титу
ТОЧКИ ЗРЕНИЯ	24	Заметки: « что » и « как »	Михай Сырбулеску
	25	Человек и камень	Матей Г. Крэчун
	27	Символ и преобразование	Д агош Гео гиу
ЭКСПЕРИМЕНТ	29	Аккорд сетчаток	Ливиу Илиеску
РЕСТАВРАЦИЯ	30	Стенная роспись в старом здании Брашова	Ион Титу
ДНЕВНИК ГАЛЕРЕЙ	32	Василе Григоре, Некулае Флоря, Адриан Тимар, Маринела Мэндеску Исак, Георге Джордже, Овидиу Опря, Габриэл Попиан, Лучиан Бутукачу, Родика Олтяну, Марин Предеску, Мэрта Думитреску; Мода, наивная живопись	Адриан-Силван Ионеску, Михай Дришку
КНИГИ/ИДЕИ	37	Примечания к книге о Лучиане Григореску	Анка Василиу
		Эстетика вне искусства — Георге Акицей	Михай Испир
	38	Необходимые возвращения	Дойна Лемни
МЕРИДИАНЫ	39		Константин Драгомиреску Павел Мокану
	40	Наум Корческу	П. Фрынку

ОБЛОЖКА	I	Трудящиеся	Александру Фебус
	IV	Посланец	Василе Черчел

https://biblioteca-digitala.ro

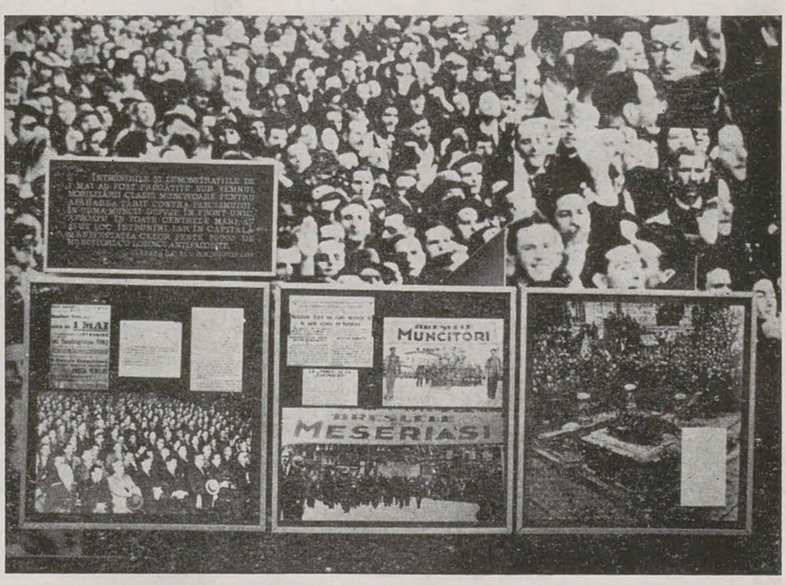
Tovarășul Nicolae Ceaușescu și tovarășa Elena Ceaușescu au participat, în ziua de 30 aprilie, la deschiderea Expoziției omagiale fotodocumentare și de carte, organizată cu prilejul aniversării a 100 de ani de la declararea zilei de 1 Mai ca zi a solidarității internaționale a celor ce muncesc și a 50 de ani de la marea demonstrație patriotică, antifascistă și antirăzboinică de la 1 Mai 1939.

Privite în timp, manifestările muncitorești prilejuite an de an în țara noastră de sărbătorirea zilei de 1 Mai jalonează însăși istoria bogată și eroică a proletariatului român, drumul pe care l-a străbătut, de la începuturile organizării sale, pînă la victoria revoluției socialiste și edificarea cu succes a noii orînduiri în România. Obiectivele politice și lozincile sub semnul cărora s-a desfășurat la noi an de an sărbătorirea zilei de 1 Mai au relevat rolul istoric al clasei muncitoare în unirea forțelor înaintate ale societății în lupta pentru libertate, democrație, independență și suveranitate națională, pentru progresul economico-social al patriei.

NICOLAE CEAUȘESCU

https://biblioteca-digitala.ro

50 de ani de la marea demonstrație patriotică, antifascistă și antirăzboinică de la 1 mai 1939



aspecte din expoziția omagială fotodocumentară și de carte, organizată la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România

În anul 1889, Congresul socialist al Internaționalei a doua, desfășurat la Paris, la care a luat parte și o delegație de șase socialiști români, a hotărît ca — în amintirea evenimentelor de la Chicago, din mai 1886 — ziua de 1 Mai să fie declarată zi a solidarității internaționale a celor ce muncesc.

În România, prima manifestație de 1 Mai s-a desfășurat în anul 1890. Ea a avut un caracter impunător; mii de muncitori au ieșit pe străzile Capitalei, cerînd satisfacerea revendicărilor lor economice, sociale și politice, demonstrînd tuturora — cum scria gazeta Munca — că o nouă forță politică «s-a ridicat în țară, o altă clasă de oameni cere dreptul la o viață politică și socială».

Sărbătorirea zilei de 1 Mai, intrată în conștiința de luptă a clasei muncitoare, a constituit evenimentul de referință în stabilirea căilor și mijloacelor de acțiune. Pregătirea sărbătoririi, de multe ori, se făcea cu mult timp înainte. Așa s-a întîmplat și în condițiile cînd lupta clasei muncitoare a fost îndrumată și condusă, începînd din 1893, de Partidul Social-Democrat al Muncitorilor din România, dar mai ales după făurirea Partidului Comunist Român, în mai 1921, și îndeosebi după scoaterea sa, în anul 1924, în afara legii.

Alături de fotografii care, astăzi, constituie un prețios izvor, au rămas multe din desenele, ilustrațiile realizate în epocă de I. Iser, A. Jiquidi, V. Dragoș, I. B'Arg și mulți alții, cu prilejul zilei de 1 Mai.

Din succesiunea sărbătoririlor zilei de 1 Mai, o pagină remarcabilă a înscris clasa muncitoare din țara noastră cu prilejul marii demonstrații de la 1 Mai 1939.

Campania politică, organizarea de către P.C.R. a zilei de 1 Mai 1939 s-au desfășurat în condiții specifice, diferite de cele din perioadele precedente, atît pe plan intern cît și pe plan internațional. Ca urmare a politicii agresive a statelor fasciste și revizioniste, încurajate de atitudinea conciliantă promovată de cercuri conducătoare din rîndul marilor puteri, sistemul de alianțe pe care România își baza securitatea a suferit o eroziune treptată. Anii 1938-1939 — marcați de ocuparea de către Germania a Austriei (1938), pactul de la München (septembrie 1938), ocuparea Cehoslovaciei (martie 1939) — au determinat procesul de izolare a României pe plan internațional.

În organizarea și desfășurarea demonstrației, o contribuție determinantă au avut tovarășul Nicolae Ceaușescu și tovarășa Elena Ceaușescu.

Prezența tovarășului Nicolae Ceaușescu în primele rînduri ale organizării manifestațiilor de 1 Mai atestă prețuirea pe care partidul comunist a acordat-o meritelor sale personale, discernămîntului său politic, dîrzeniei și intransigenței revoluționare de care dăduse dovadă pînă atunci. Într-adevăr, experiența tînărului comunist Nicolae Ceaușescu în cadrul Comitetului Național Antifascist, în lupta pentru realizarea Frontului Unic Muncitoresc și a Frontului Patriotic Antifascist, prezența și activitatea sa în Comitetul de reorganizare a Uniunii Tineretului Comunist, și-au găsit un cîmp de largă concretizare în pregătirea manifestațiilor de 1 Mai 1939.

Pe baza unui judicios plan politic și organizatoric, urmărit cu abnegație revoluționară, comuniștii au reușit să trimită la Congresul breslelor — organizat de guvernanți — în ziua de 1 Mai 1939, pe reprezentanții autentici ai clasei muncitoare; au reușit să facă auzit glasul și voința muncitorilor, scandîndu-se lozinci ce exprimau atît marile deziderate naționale cît și pe cele specific muncitorești, de clasă.

Din documentele timpului, din relatările participanților, din presa internă și internațională rezultă minuțiozitatea și eficiența acțiunilor întreprinse, atît pentru Congresul breslelor cît și pentru demonstrația propriu-zisă.

Congresul breslelor a fost găzduit în principala sală de cinematograf a Bucureștiului, «Aro» (azi «Patria»). Paralel cu Congresul, guvernul a autorizat alte două întruniri: în sala «Tomis» — pentru muncitori și funcționari organizați în bresle, și în sala «Eintracht» — pentru meseriași și micii patroni.

În dimineața zilei de 1 Mai 1939, Capitala căpătase un aspect aparte, impresionant prin marea mobilizare a forțelor proletare. Mii de oameni ai muncii, bărbați, femei, tineri — de cele mai diferite profesii — se îndreptau spre sălile de întrunire. La ora 9 dimineața, sala și grădina cinematografului «Tomis», din Calea Călărașilor nr. 11, deveniseră neîncăpătoare pentru numărul mare de participanți. Deasupra mulțimii entuziaste, comuniștii, muncitorii social-democrați înălțau pancarde cu revendicări muncitorești și antifasciste: «Trăiască independența națională a țării!», «Să apărăm granițele împotriva agresorului hitlerist!», «Jos fascismul!», «Vrem Front patriotic!», «Trăiască pacea!».

Concomitent cu întrunirea muncitorească din sala «Tomis», în sala «Aro» s-au desfășurat lucrările primului Congres general al breslelor, deschis sub președinția ministrului muncii, Mihai Ralea, și cu participarea unor membri ai guvernului, între care președintele Consiliului de Miniștri, Armand Călinescu. Luînd în considerare situația internațională amenințătoare, cînd pacea era în pericol, iar integritatea teritorială a României era amenințată de politica statelor revizioniste, de politica agresivă a fascismului, forumul breslelor a adoptat în unanimitate o moțiune prin care se făcea apelul: «Toți membrii breslelor ai căror reprezentanți participă la acest Congres să contribuie cu întreg cîștigul lor pe o zi pentru mărirea fondului de înzestrare a armatei și de apărare a integrității țării». Această hotărîre a avut un larg ecou în opinia publică, în cercurile democratice și antifasciste, în presa editată de acestea.

Apreciind atitudinea muncitorilor față de mobilizarea parțială (ordonată în martie 1939), hotărîrea Congresului de a contribui cu valoarea unei zile de muncă la fondurile de înzestrare a armatei, Armand Călinescu, în cuvîntarea rostită la Congres, a spus: «Gestul muncitorimii va avea un răsunet dincolo de aceste ziduri; el dovedește că națiunea, fără deosebire sau ezitări, s-a rostit: România trebuie apărată».

Participanții la Congres și la cele două întruniri muncitorești s-au întîlnit — în jurul orei 12 — în Piața Romană, de unde au pornit demonstrația. Pe străzile orașului au defilat 20.000 de oameni ai muncii. Din Piața Romană, pe diferite străzi, demonstranții s-au îndreptat spre Piața Palatului. Din pieptuirile lor răsunau lozincile: «Jos fascismul», «Pace, pîine, pămînt, libertate». Consemnînd amploarea manifestației în fața Palatului regal, organul central al C.C. al P.C.R., ziarul «Scînteia», scria: «masele continuau să strige cu entuziasm: „Vrem România liberă și independentă", „Jos fascismul", „Jos agresorul hitlerist", „Vrem amnistie pentru deținuții antifasciști"».

La încheierea manifestației (care, potrivit programului, a avut ca punct final Parcul Libertății) s-a depus o coroană de flori la Mormîntul Eroului Necunoscut — simbol al prețuirii pe care poporul român o acordă eroilor neamului, celor care aduseseră suprema jertfă pe altarul unității și independenței naționale.

Acțiuni asemănătoare, cu caracter patriotic, antifascist și antirăzboinic, au fost organizate de muncitorii comuniști, socialiști și social-democrați în numeroase alte centre ale țării.

Manifestările revoluționare și patriotice de la 1 Mai 1939 au constituit o victorie a partidului comunist, a politicii sale de front unic cu celelalte partide muncitorești și democratice. Ele au fost pe larg comentate în cele mai diverse pături ale opiniei publice din țară și au avut un puternic ecou peste frontiere. Publicații din U.R.S.S., Marea Britanie, din S.U.A. și Elveția au apreciat pozitiv caracterul revoluționar, antifascist și antirăzboinic al acestor acțiuni.

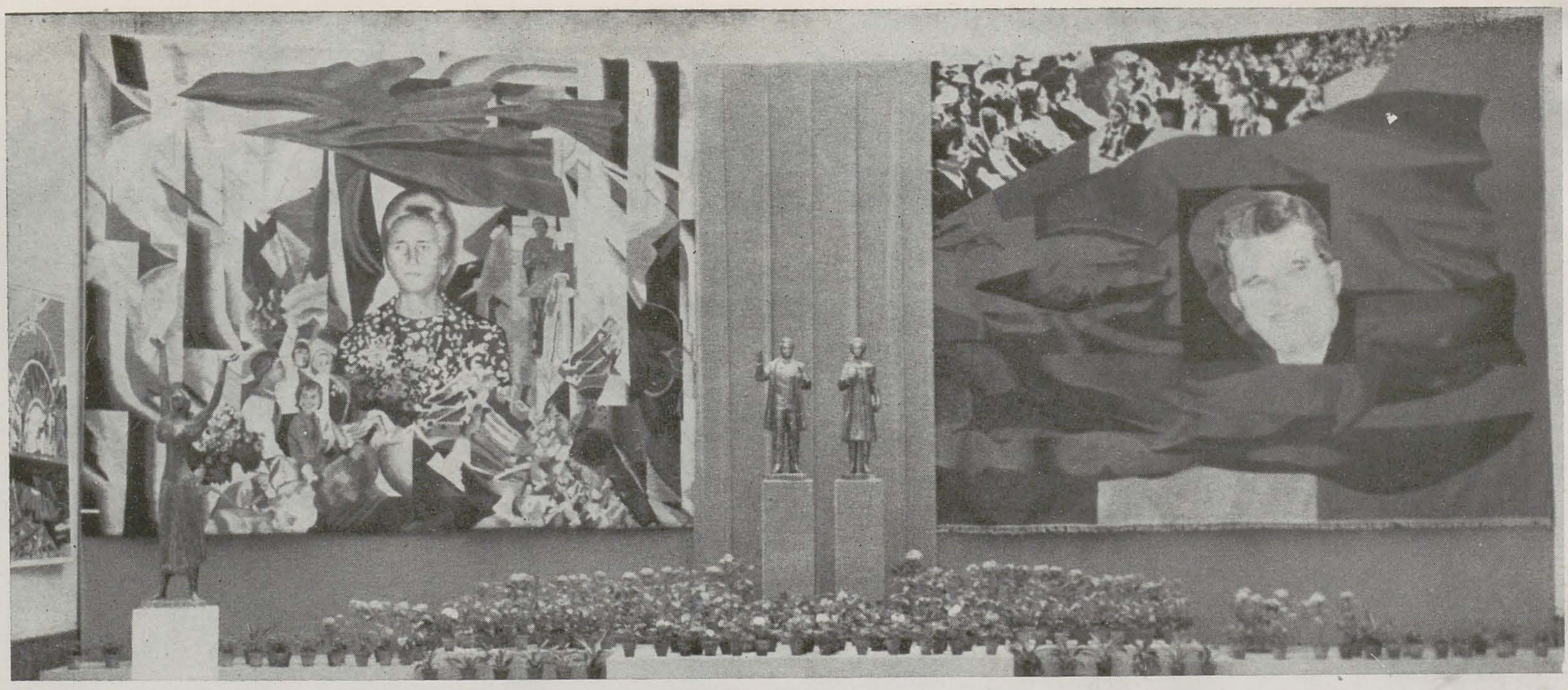
«*Marea manifestație populară de 1 Mai 1939* — arată secretarul general al partidului, președintele țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu — *a fost o încununare a luptelor de clasă din acea perioadă, demonstrînd hotărîrea fermă a oamenilor muncii, a poporului nostru de a se opune fascismului, de a asigura libertatea și integritatea patriei*».

Forța, demnitatea și eroismul manifestate de clasa muncitoare, sub conducerea comuniștilor, nu au putut însă stăvili agresiunea fascistă, instaurarea dictaturii militare-fasciste în România. A revenit Partidului Comunist Român sarcina de a organiza și conduce lupta poporului, încununată de victoria de acum 45 de ani, prin revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, și de trecerea într-un timp scurt la edificarea socialismului pe pămîntul patriei.

Într-o perioadă istorică scurtă, datorită politicii științifice a Partidului Comunist Român, a fost făurită baza economică a noii orînduiri sociale.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



din expoziția omagială de artă plastică, sala dalles

«Oamenii de artă, de cultură din toate domeniile trebuie să se angajeze ferm și să creeze cu poporul și pentru popor, să se inspire din izvorul viu, veșnic al națiunii noastre, din creația și din felul de a fi al poporului nostru! Numai o asemenea activitate literar-artistică, de toate genurile, inspirată din munca și viața poporului va avea, într-adevăr, o contribuție uriașă la întreaga operă de transformare a societății, de formare a omului nou, cu înalt spirit revoluționar, constructor conștient al socialismului și comunismului în România!»

«Este de la sine înțeles că, așa cum nici un domeniu al vieții sociale nu stă pe loc, ci urmează o linie de neîntreruptă dezvoltare dialectică, tot astfel nici arta nu se poate închide în

Congresul al IX-lea — care, acum 24 de ani, a ales în unanimitate pe tovarășul Nicolae Ceaușescu în fruntea Partidului și a statului — a deschis o epocă nouă în istoria poporului român. În cei 24 de ani care au trecut, România a devenit un stat cu o economie în plină dezvoltare. Concomitent cu efortul pentru dezvoltarea economico-socială a patriei, așa cum s-a relevat la Plenara C.C. al P.C.R. din 12-14 aprilie, țara noastră a trebuit să lichideze datoria externă. Acum — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu — *«România nu mai are nici o datorie externă, nu mai plătește tribut nimănui și este cu adevărat independentă — și economic și politic».* Poporul român, în strînsă unitate în jurul Partidului Comunist Român, al secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, întîmpină cea de a 45-a aniversare a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, Congresul al XIV-lea al Partidului, cu noi și mărețe realizări în edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate pe pămîntul patriei.

ion ardeleanu

p. 4

Ansamblu din expoziție (CORNELIA IONESCU DRĂGUȘIN, MIHAI COȘAN, EFTIMIE BÂRLEANU)
VINTILĂ MIHĂESCU, 1 Mai 1939
EFTIMIE MODÂLCĂ, File de istorie

p. 5

ION BITZAN, VLADIMIR ȘETRAN, Vizită de lucru
GHEORGHE IONIȚĂ, Vremuri de glorie

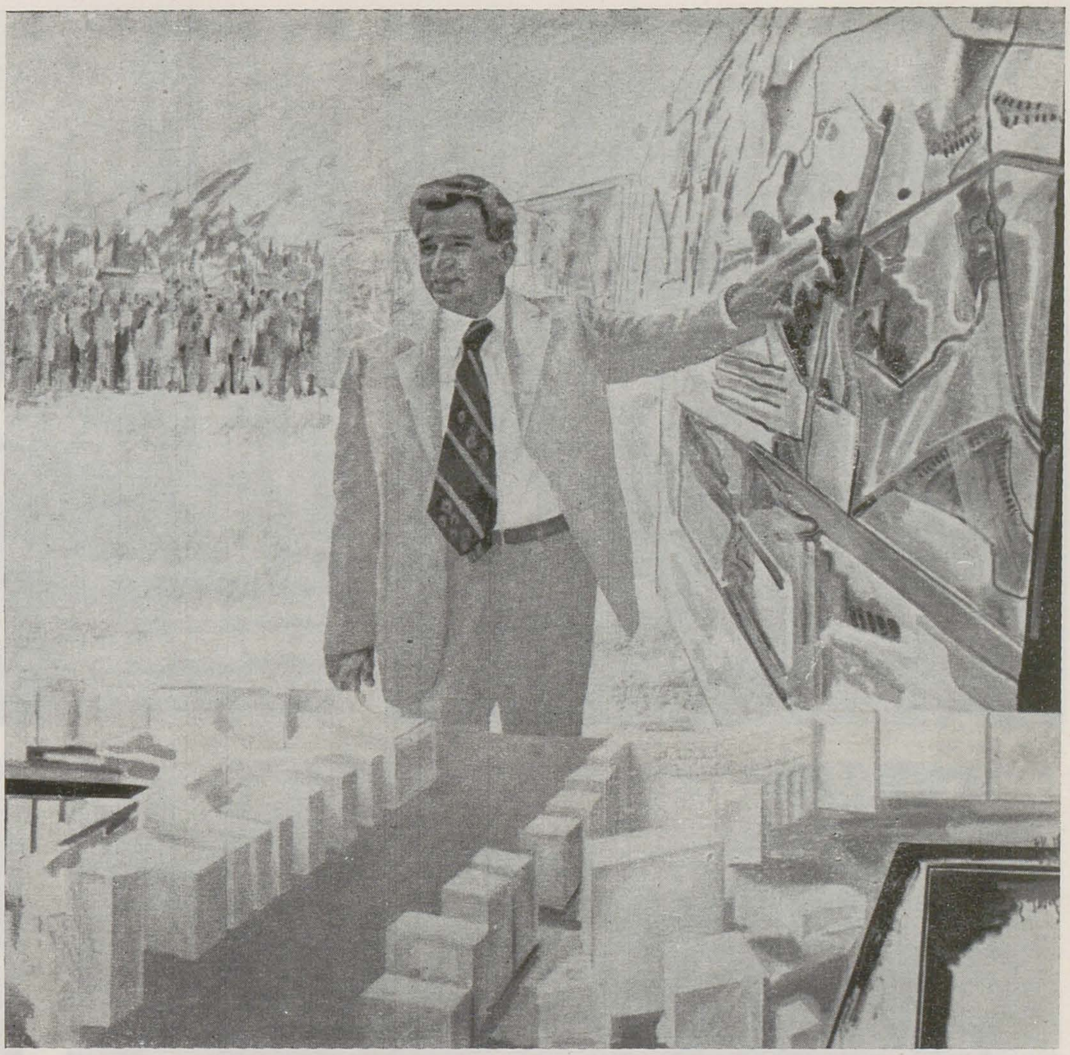
https://biblioteca-digitala.ro

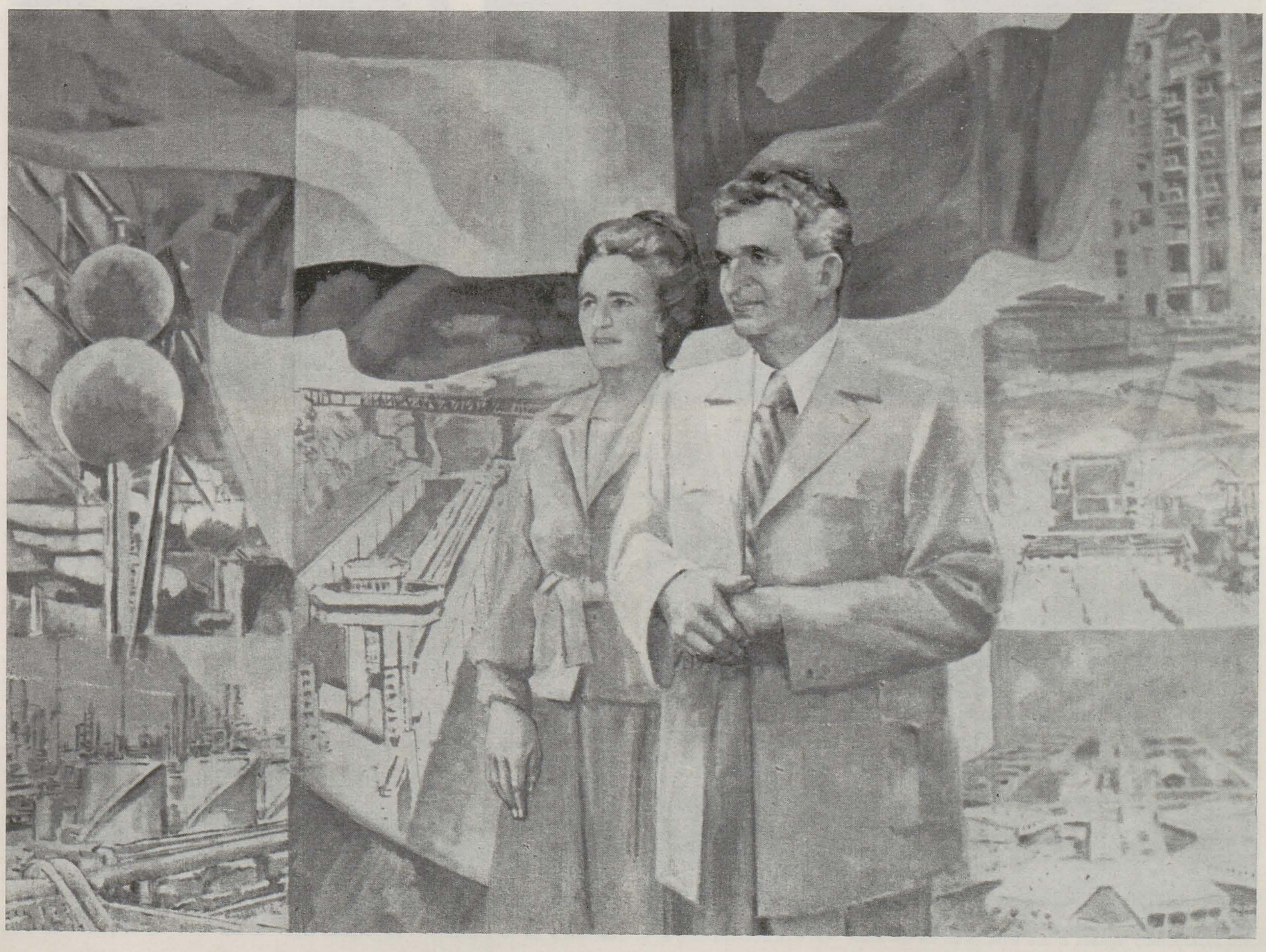
canoane și tipare stabilite odată pentru totdeauna, nu se poate opri din evoluția ei la un anumit stadiu.»

«Creația literar-artistică găsește astăzi, mai mult ca oricînd, în realitatea dinamică, în continuă transformare și înnoire a vieții noastre socialiste, un inepuizabil teren de investigații, un izvor nesecat de rodnică inspirație. Introducerea în artă și literatură a acestui univers omenesc inedit pe care îl oferă socialismul, problemele fundamentale ale existenței omului în noua societate constituie o condiție hotărîtoare a valorii și trainiciei artei noastre.»

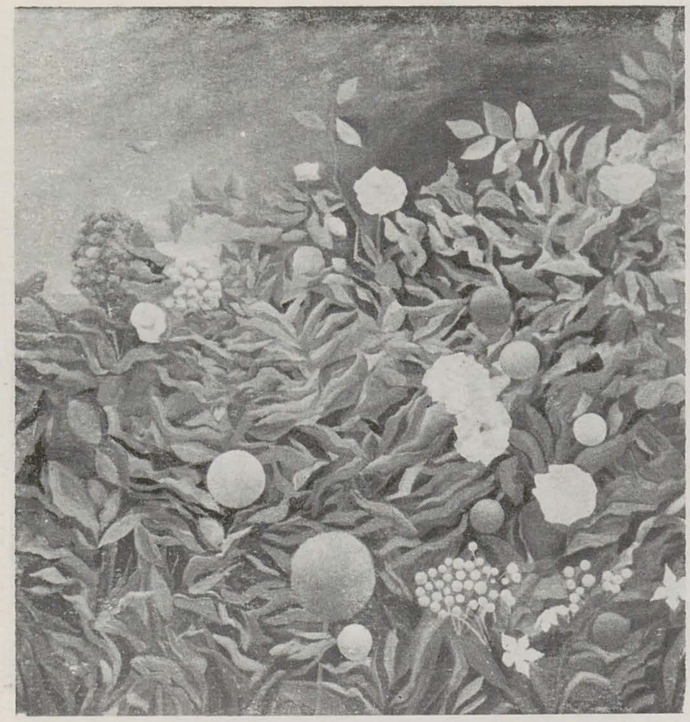
« Noi avem nevoie (. . .) de o artă care să fie pe deplin înțeleasă de constructorii socialismului de astăzi. Pentru ei trebuie scris, trebuie să se compună muzica, pentru ei să se picteze. Numai așa oamenii de creație literar-artistică vor dovedi că își înțeleg locul în societate, că au înțeles comandamentele vremii, că merg în pas cu poporul.»

NICOLAE CEAUȘESCU

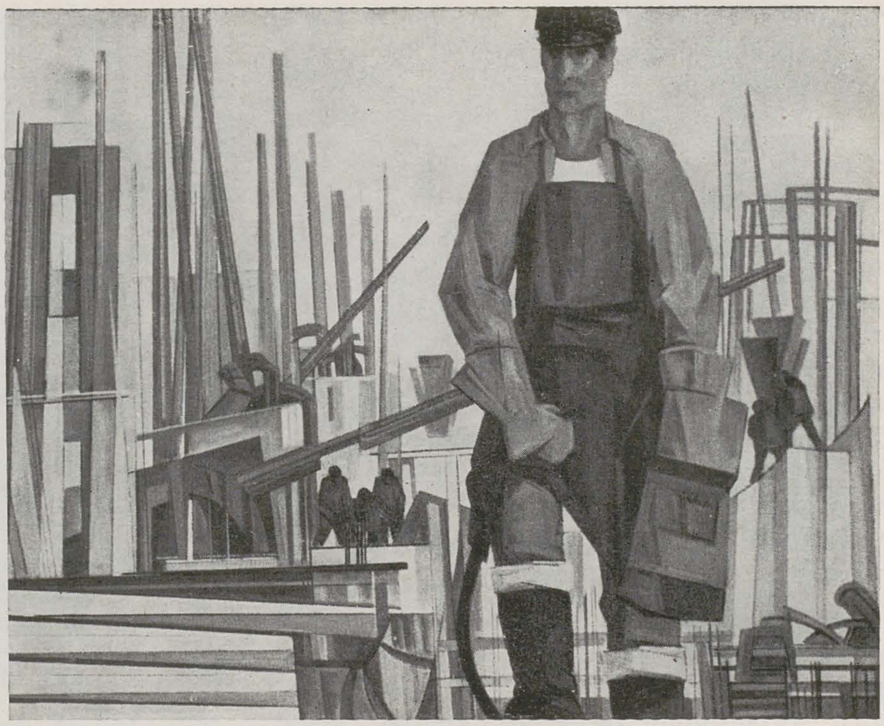




https://biblioteca-digitala.ro

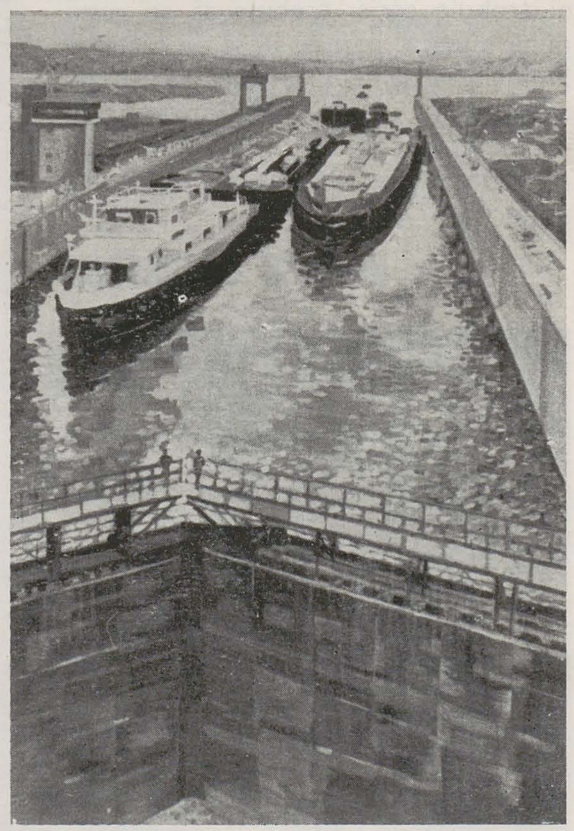


FLORIN NICULIU, *Ghirlandele verii*

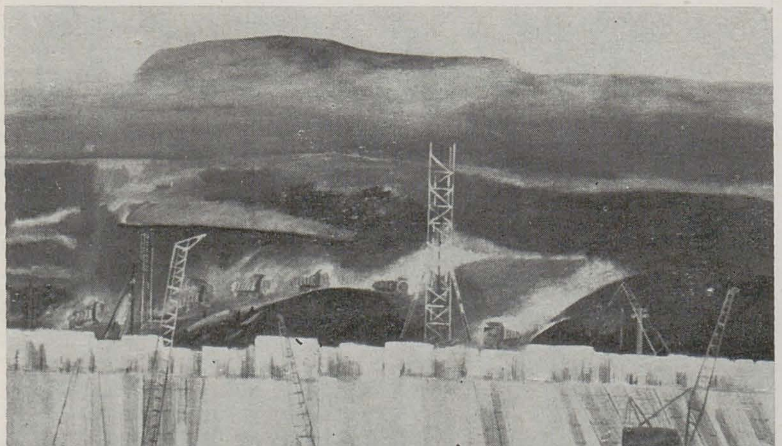


SPIRU CHINTILĂ, *Şantier*

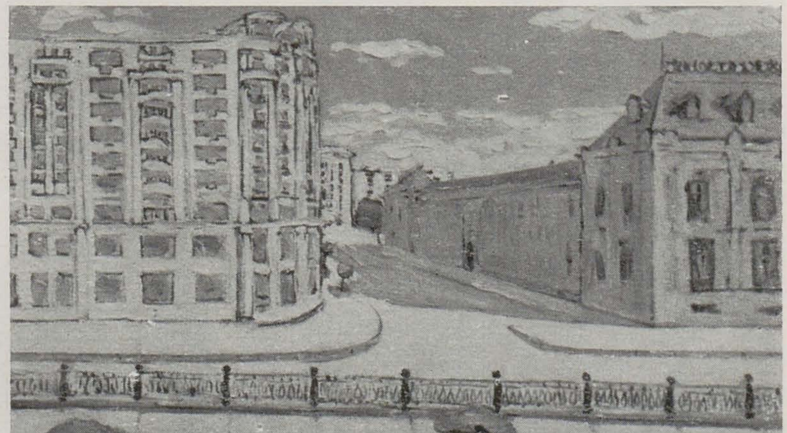
EUGEN POPA, *Transfăgărăşanul*



RODICA ANCA MARINESCU, *Ecluză la Porţile de Fier*



VLADIMIR ŞETRAN, *Amenajarea rîului Argeş*



SPIRU VERGULESCU, *Bucureşti '89*

https://biblioteca-digitala.ro

paciurea, eminescu și himerele

ioana vlasiu

Relația lui Paciurea cu sculptura lui Rodin a fost, în general, evocată ca un moment formativ esențial și inevitabil în evoluția sculptorului român, insistîndu-se mai ales asupra unor lucrări de început — *Cap de copil*, *Maternitate* sau *Portretul lui Luchian* — unde sînt evidente procedee (desigur, însușite cu inteligență artistică) lesne de identificat în inventarul stilistic extrem de bogat pus în circulație de opera sculptorului francez. Există însă, în ceea ce-l privește pe Paciurea, și un alt tip de raportare, mai puțin evidentă, la Rodin, nu ca rezultat al unei influențe superficiale din anii petrecuți la Paris, ci al unei meditații consecvente asupra sculpturii marelui său contemporan și al asimilării lente a principiilor ei structurale. Concepția monumentului eminescian este un exemplu în acest sens.
La 7 februarie 1910, ziarul *Adevărul* anunța că «profesorul de sculptură de la Școala de belle-arte din București, domnul Dimitrie Paciurea a terminat asemănare cu modelul, iar în desenele pregătitoare fizionomia capului hiperdimensionat este cu totul străină de tipul fizic eminescian, cu toate că Paciurea, profesionist impecabil, era în măsură să producă portrete care să respecte identitatea modelului. Deci nu de neputință sau neglijență (imposibil de conceput în cazul unei lucrări atît de ambițioase) poate fi vorba, ci de o intenție deliberată. De altfel, desenele rămase indică absența oricărui interes pur documentar pentru individualitatea fizică a poetului, ca și pentru istoricitatea lui. Efigia lui apare doar în schițele de ansamblu (toate de mici dimensiuni) ale monumentului și într-un studiu de cap cu fizionomie neindividualizată. Restul desenelor sînt studii de nud, majoritatea nuduri masculine, pentru figurile care înconjoară pe trei laturi miezul inform ce susținea giganticul cap.
Că ne aflăm în fața unei încercări explicite de a depăși concepția vetustă a monumentului panegiric, o confirmă și cele cîteva comentarii contemporane[2] — puține, pentru că lucrarea, nefigurînd într-o expoziție publică, a fost văzută probabil doar de un număr foarte restrîns de amatori de artă. Aceste comentarii, vehiculînd idei similare, au fost probabil inspirate de convorbiri cu Paciurea.
În limbajul critic al timpului, de pildă, expresia «bine ca asemănare», indicînd ca temei al judecății criteriul exactității în reprezentarea persoanei fizice, revine în orice discuție despre portret. Or, în cazul comentariilor pe marginea monumentului eminescian, criteriul nu mai funcționează. I. Gruia vorbește despre «fața transfigurată a poetului ce stăpînește vremea», un altul îl vede aici monitor, el afirmă chiar că «deformațiunea e însăși esența artei», iar artistul, un gînditor și nu doar un decorator.
Există suficiente argumente în sensul stabilirii unei legături directe între monumentul geniului, așa cum a conceput Paciurea monumentul lui Eminescu, și comentariul dantesc pe care-l reprezintă *Poarta infernului*[3], precum și statuia lui Balzac, datorate lui Rodin. Criticii contemporani sînt cu toții de acord să recunoască în figura centrală[4] din partea inferioară a lucrării lui Paciurea, în acele «forme viguroase ale unui bărbat încovoiat, strivit aproape de gînduri, cu fața ascunsă de un braț și cu țeasta cuprinsă de o mînă convulsionată /.../ adîncul gîndurilor ce străbate întreaga poezie a lui Eminescu» (N. Pora), «turmentul de idei», «frămîntarea creerului» (D.T.); «profunda cugetare» (N. Gruia). Modelul acestei figuri nu poate fi decît *Gînditorul* lui Rodin, și nu doar în virtutea unor asemănări exterioare, de similară accentuare a unei musculaturi herculeene, ci mai ales în ordinea semnificației. Celebra lucrare a lui Rodin, situată pe timpanul *Porții*[5], desprinsă din ansamblu și mărită — procedeu frecvent la sculptorul francez — a fost expusă independent, purtînd prima oară titlul *Poetul*, apoi dublul titlu *Gînditorul: Poetul*. În configurația de ansamblu a *Porții infernului*, *Gînditorul* (care înlocuia statuia lui Dante, concepută inițial în sensul respectului pentru istoricitatea personajului) s-a născut cu necesitate ca efigie dantescă într-un context stilistic în care un bărbat îmbrăcat în costum florentin de secol XIII ar fi stîrnit, ca o grefă, o violentă reacție de respingere.

aproape un monument al marelui poet Mihai Eminescu» și că «această lucrare se poate vedea într-una din sălile de la Muzeul Aman din strada C. A. Rosetti». Monumentul «care va fi unic în felul său la noi prin noutatea concepției» — continua anunțul — «măsoară 2 m lățime și 3m și jumătate înălțime.
Respins la concursul pentru care concepuse lucrarea, Paciurea o distruge. Singurele documente rămase sînt reproducerea — singura cunoscută pînă acum — din mica monografie pe care Han i-o consacră lui Paciurea în 1935, descrierile din presa de epocă, o schiță în lut nears de 40 cm, precum și importantele desene pregătitoare aflate la Cabinetul de stampe al Muzeului de Artă și la cel al Bibliotecii Academiei.
Posteritatea critică a considerat monumentul de «o concepție cam bizară» (rezumăm, în formularea lui Ion Frunzetti[1], mai multe opinii similare) și, cu argumente de altfel perfect valabile, discutabil din punct de vedere estetic. Poate tocmai pentru «bizareria» ei, lucrarea merită, însă, o privire mai atentă, care să încerce să se apropie măcar de stratul întotdeauna enigmatic al genezei unei opere și, în egală măsură, să evalueze reverberațiile ei — deosebit de importante, în acest caz — asupra întregii creații ulterioare a sculptorului.
În legătură cu acest monument, nu s-a remarcat, de pildă, un detaliu deloc neglijabil: portretul propriu-zis întreține doar o foarte vagă relație de pe însuși Apollo. N. Pora, prieten și susținător de-o viață al lui Paciurea, este extaziat în fața acestui cap «dumnezeiesc», «de o fatală putere de stăpînire, în care găsești nu știu ce apariție de erou al vremii noastre de încordare». Calitatea majoră și, deopotrivă, originalitatea operei lui Paciurea sînt găsite în «deplina înțelegere a poeziei lui Eminescu», în «sinteza operei poetului». Mai mult decît atît, se intuiau eforturile lui Paciurea de a modifica ideile curente despre structura monumentului și, tocmai în acest context, se remarca prezența unei atitudini fundamental diferite față de subiect: «E o mare fericire că putem spune în sfîrșit, iată întîiul monument *izvorît dintr-o însuflețire mare* (s.n.). Nu mai e nimic din formularul operelor și monumentelor de comandă. Nimic banal, nimic de clișeu!» (I. Gruia).
Încălcînd normele genului, violentîndu-le — o primă încercare în acest sens fusese proiectul pentru monumentul Unirii — Paciurea își ia dreptul de a imagina în spiritul operei lui Eminescu. Or, sculptorul român nu putea ajunge la această soluție decît reflectînd asupra sculpturii lui Rodin. De altfel, în critica de artă românească din jur de 1900 problemele acestea se discutau. Tocmai în legătură cu statuia lui Balzac de Rodin și cu mult dezbătuta chestiune a «asemănării», Nicolae Vaschide, cu argumente din psihologia modernă, pledează pentru libertatea imaginației artistice și susține dreptul creatorului la «sinteză» și «interpretare». Pre-
Și pentru Paciurea atributul esențial al poetului este gîndirea. La o privire mai atentă, se poate observa că gîndirea, ca temă a sculpturii sau mai curînd ca pariu al artei celei mai «materiale» cu propriile-i limite, revine obsesiv în opera lui Paciurea, în perfectă consonanță, de altfel, cu estetica simbolistă ce domina arta franceză în anii formației sale[6]. Lucrări ca *Sfinxul*, *Cugetarea* și o parte din himere nu sînt decît dileme stilistice ale acestei dificile întreprinderi.
O încercare de a figura gîndirea întîlnim și într-un mic desen păstrat la Muzeul de Artă — un cap de bărbat cu o barbă impunătoare, pe al cărui creștet se sprijină trei bufnițe, bufnița fiind binecunoscutul semn distinctiv al Atenei. Ca procedeu compozițional, desenul prezintă analogii cu *Zeul războiului*, încununat de un craniu, dar și cu o serie de sculpturi ale lui Rodin — de pildă, cu portretele doamnei Russel, unul dintre ele intitulat *Pallas cu Parthenon* (1896), deasupra căruia se înalță un templu grecesc miniatural; sau cu straniul autoportret avînd un hîrciog în vîrful capului cunoscut sub titlul *Cap amenințător* (1905), de certă inspirație simbolistă, al lui Paul Klee.
În toate aceste încercări, este vizibil efortul de depășire a alegorismului tradițional spre un cod personal de semnificații. În același sens trebuie interpretate și importantele desene ale lui Paciurea din carnetul III (M.A.R.S.R., Cabinetul de stampe) care nu au atras pînă acum atenția comentatorilor.

https://biblioteca-digitala.ro

Apare aici, în mai multe variante, un bărbat pe ai cărui umeri sau creștet se înalță o mică himeră înaripată, neîndoielnic emblemă a spiritului. În unele schițe, himera se leagă direct de torsul cu musculatură virilă, pregnant conturată. Fermitatea și forța fizică, dominate de cuget, sînt apanajul bărbatului, în timp ce feminitatea este văzută cu un ochi foarte critic. Nudurile feminine sînt nevertebrate, se degradează spre animalic; brațele devin tentacule, gîtul se îngroașă și se încovoaie șerpește, capul se reduce la un apendice. Opoziția masculin-feminin, transa tă și ireductibilă la Paciurea, trebuie corelată cu simbolica sexelor ce a preocupat întregul secol al XIX-lea. Un desen de format mai mare (M.A.R.S.R., inv. 481) reia explicit tema — zborul bărbatului este frînat de un șarpe cu cap de femeie, care-l încolăcește și-l imobilizează.

Aici, ca și în destule alte desene ale lui Paciurea, poate fi descifrat și un alt motiv din iconografia simbolistă, revelator și pentru discuția în jurul monumentului eminescian — motivul levitației, al plutirii cosmice, al cărui ultim sens a putut fi identificat în meditația asupra condiției creatorului, într-o concepție demiurgică asupra artei și artistului.

Eminescu al lui Paciurea ar putea fi descris apelînd la cuvintele unui contemporan despre Delacroix: « singur pe stînca lui sus, deasupra zgomotului lumii, se împărtășește din egoismul zeilor ». O

întreagă tradiție romantică a cultului « oamenilor mari », cu mitologia simbolurilor și convențiile ei iconografice, care își trăiește reverberațiile tîrzii, înnoindu-se totodată în Balzac al lui Rodin, se dovedește încă activă în opera sculptorului român. Dintr-un punct de vedere formalist, care începe să domine și critica de artă românească după 1920 și ale cărui ecouri au persistat pînă tîrziu, monumentul lui Eminescu — pentru a reveni la el — este desigur amendabil datorită lipsei lui de unitate. În alte proiecte pentru diverse monumente, rămase printre schițele sale — în care Paciurea se străduiește să răspundă cerințelor comanditarului — sculptorul insistă, așa cum se obișnuia, asupra arhitecturii complicate a soclurilor care susțin și reglementează destul de rigid dispoziția figurilor. De altfel, într-o primă schiță în creion, monumentul Eminescu nu se abate nici el prea mult de la schemele curente. Apoi însă, în restul de patru schițe, întreaga configurație de ansamblu este decis reformulată, în sensul eliminării oricărui element ordonator, a oricărui geometrism limitativ pe care cadrul arhitectural l-ar fi introdus în mod firesc. În varianta tridimensională, atît cît ne îngăduie fotografia să apreciem, Paciurea jonglează dezinvolt cu proporțiile, face legături hazardate între volume, cultivă asimetria și disparitatea, dar într-adevăr nu realizează « coerența incoerentului », « ordinea dezordinii » pe care o atinge cel puțin una din schițe, unde suplețea desenului compensează fericit neclaritățile de compoziție. Monumentul urma să se înalțe stihinic, asemeni operei geniului.

Sugestiile unei astfel de configurații plastice vin tot de la Rodin. S-a remarcat, în privința *Porții*

Infernului, absența unei concepții decorative în consens cu cadrul arhitectonic, aici imposibil de eludat. Suprafața *Porții* a fost comparată, în epocă, cu o magmă vulcanică agitată de curenți lăuntrici imprevizibili, pînă într-atît trecerile abrupte, neobișnuite înaintea lui Rodin, între reliefuri de înălțimi foarte diferite, configurează un spațiu halucinant. La expoziția *Artei Române* din 1923, Paciurea expune o nouă versiune a monumentului lui Eminescu, care se va distruge un an mai tîrziu, în drum spre Veneția, unde urma să figureze la Bienală. De astă dată, cum spune chiar Paciurea într-un interviu, chipul poetului se înalță « dintr-un cîrd de himere ». Disparitatea, discordanța pe care le pun în joc himerele, cu alcătuirea lor ambiguă și eteroclită, i se impun lui Paciurea drept o figurație mai adecvată întru sugerarea în amorful și indiferența materiei a inefabilului poetic.

Rămîne să argumentăm altădată ipoteza că himerele, partea cea mai tulburătoare a operei lui Paciurea, s-au născut tocmai din meditația întinsă pe mai mult de un deceniu asupra destinului eminescian și că, în sens larg, ele participă la o iconografie *sui generis* a geniului, care a obsedat cugetul lui Paciurea. Există un desen de Paciurea în care acesta se autoportretizează, cu atributele profesiunii sale, dar mod evident ironic, respingînd implicit ideea sculptorului ca artizan. Adevăratul lui autoportret, al acestui artist pe care Pora îl considera « un unic exemplar de intelectual în masa în genere refractară cititului a realizatorilor din plastica noastră », este însă efigia eminesciană, prin care Paciurea a încercat să restabilească prestigiul sculpturii ca « artă liberală » și al sculptorului ca gînditor.

NOTE

[1] Ion Frunzetti, *Dimitrie Paciurea. Studiu monografic*, Catalog, tabel cronologic și bibliografie de Petre Oprea, București, 1971, p. 25

[2] D.T., *Un monument lui Eminescu*, în *Adevărul*, 1910, 7 febr.; I. Gruia, *Un monument național* în *Secolul*, 1910, 7 martie; N. Pora, *Monumentul lui Eminescu, opera sculptorului Paciurea*, în *Minerva*, 1910, 20 mai

[3] Paciurea a avut posibilitatea să cunoască sculptura lui Rodin între 1894 și 1899, cînd s-a aflat la Paris. Deși Porțile Infernului sînt expuse abia în 1900, lucrarea era cunoscută datorită, pe de o parte, celor peste o sută de desene pregătitoare, publicate în 1897, iar pe de altă parte, lucrărilor desprinse din ansamblu, mărite și expuse separat cu diverse ocazii. Balzac a fost expus în 1898. De altfel, mediul artistic românesc era ținut la curent cu evenimentele pariziene și Rodin era urmărit cu un interes special.

[4] Celelalte figuri, nuduri feminine plasate lateral, sînt văzute de criticii din epocă drept întruchipări ale durerii și ale visării.

[5] Vezi lucrarea de referință a lui Albert E. Elsen, *The Gates of Hell by Auguste Rodin*, Stanford, California, 1985.

[6] Pentru legăturile lui Paciurea cu simbolismul, vezi Dan Hăulică, *Triumful lui Paciurea*, în *Contemporanul*, 1973, 2 noiembrie.

https://biblioteca-digitala.ro

ochiul eminescian «care vede»

petre ghelmez

Ochiul lui Eminescu este întotdeauna înlăuntrul lucrurilor și mereu mult mai mare, mai acut, decît ochiul obișnuit. E un ochi dureros. Cu sensibilitate sporită. Participativ. Deși nu o dată poetul, în sensul vechii gîndiri indice, recomandă detașarea, impasibilitatea și impenetrabilitatea: « Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui: / Joace unul și pe patru / Totuș tu ghici-vei chipu-i, / Și de plînge, de se ceartă / Tu în colț petreci în tine / Și-nțelegi din a lor artă / Ce e rău și ce e bine / (Glossă). Îți dorești imobilitatea, liniștea, extazul, atunci cînd nu le ai. Dureroasa coincidență a opuselor ne unifică ființa prin formele din adînc, originare. Înlăuntrul lucrurilor fiind, ochiul eminescian « care vede » se dilată enorm, percepînd linii și puncte, spații într-o deplasare vertiginoasă, echivalentă cu însăși nașterea lumii. În cazul lui Eminescu, a lumilor chiar: « De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute / Vin din sure văi de cháos pe cărări necunoscute / Și în roiuri luminoase izvorînd din infinit / Sunt atrase în viață de un dor nemărginit ». (Scrisoarea I).

Imaginația vizuală a marelui poet este întotdeauna remarcabilă și surprinzătoare. Spații vaste sînt aduse la dimensiunile unui bob de mac și lumi microscopice umplu cu zumzetul lor mărunt întreg Universul, care, nemărginit fiind, nu schimbă raporturile valorice. Individualitatea percepției, a înțelegerii, fiind cea care introduce funcția de diferențiere. Păstrîndu-și proporțiile intime, comprimată sau supradimensionată, lumea rămîne aceeași, și-n mișcarea lui halucinantă tabloul capătă aspect de imobilitate. Dionis, cel cu « un cap cu plete de o sălbăticită neregularitate, înfundată într-o căciulă de miel », meditînd, ne probează aceasta: «... și tot astfel, dacă închid un ochi, văd mîna mea mai mică decît cu amîndoi. De aș avè trei ochi, aș vedè-o și mai mare, și cu cît mai mulți ochi aș avè, cu atît lucrurile dimprejurul meu ar părè mai mari. Cu toate astea, *născut* cu mii de ochi, în mijlocul unor arătări colosale, ele toate, în raport cu mine păstrîndu-și proporțiunea, nu mi-ar părè nici mai mari, nici mai mici de cum îmi par azi. Să ne-nchipuim lumea redusă la un glonte, și toate celea din ea scăzute în analogie, locuitorii acestei lumi, presupuindu-i dotați cu organele noastre, ar pricepe toate celea absolut în felul și în proporțiunile în care le pricepem noi. Să ne-o închipuim, *caeteris paribus*, înmiit de mare — același lucru. Cu proporțiuni neschimbate — o lume înmiit de mare și alta înmiit de mică ar fi pentru noi tot atît de mare. Și obiectele ce le văd, privite cu-n ochi, sînt mai mici; cu amîndoi — mai mari; cît de mari sînt în absolut? Cine știe dacă nu trăim într-o lume microscopică și numai făptura ochilor noștri ne face s-o vedem în mărimea în care o vedem? (« Sărmanul Dionis »). Care este făptura adevărată a ochiului nostru nu știm. Făptura ochiului eminescian « care vede » este însă unică și recognoscibilă prin tot ce atinge. Uimită și melancolică la început, cînd, aburită încă de blînde halouri alecsandriniene, suferă după « natala mea vîlcioară »: « Aș vrea să văd acuma natala mea vîlcioară, / Scăldată în cristalul pîrâului de-argint, / Să văd, ce eu atîta iubeam odinioară: / a codrului tenebră, poetic labirint; / / Să mai salut o dată colibele din vale, / Dorminde cu un aer de pace, liniștiri, / Ce respirau în taină plăceri mai naturale / Visări misterioase, poetice șoptiri » (« Din străinătate »). Aici « vîlcioara », « pîrâul de argint », « colibele din vale », « dorminde », « cu un aer de pace », sînt din grădina, mai bine zis din lunca magistrului, a « veselului Alecsandri ». Dar tocmai cînd ne așteptăm mai puțin, « gheara leului » ne atacă din frunziș. Ne sfîșie ochiul, adîncindu-l: « a codrului tenebră »! Adîncimea, creșterea pe verticală, spațiile boltite, prelung dătătoare de ecouri, îngînarea luminii cu umbra, alcătuirile ce se nasc unele dintr-altele, crescînd, vor fi formele către care « deformările » ochiului eminescian se vor simți atrase: « Hai în codrul cu verdeață, / Und-izvoare plîng în vale, / Stînca stă să se prăvale / În prăpastia măreață » (« Floare albastră »); « În al umbrei întuneric / Te asamăn unui prinț / Ce se uit-adînc în ape / Cu ochi negri și cuminți » (« O rămîi »); « Umbra-n codri ici și colo / Fulgerează de lumine... / Ea trecea prin frunza-n freamăt / Și prin murmur de albine » (« Făt-Frumos din tei »); « Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă / Prin care trece albă regina nopții moartă » (« Melancolie »); « Pe un deal răsare luna, ca o vatră de jăratic, / Rumenind străvechii codri și castelul singuratic / Ș-ale rîurilor ape, ce sclipesc fugind în ropot / De departe-n văi coboară tînguiosul glas de clopot. » (« Călin — File de poveste »). Acestea și încă atîtea altele. Interesant de observat este și faptul că, aproape de fiecare dată, mai ales în poeziile de maturitate, imaginea vizuală este potențată de cea auditivă. Spațiul capătă vastitate prin ecou, miracolul lumii este perceput instantaneu cu ochiul « care vede », dar și cu urechea care ne face văzul și mai acut, punîndu-ne în situația de a distinge un punct micșorat pînă la dispariție, pe care, altfel, l-am scăpa din priviri. Pentru că totul se petrece în mintea noastră într-o « creștere » și « descreștere » instantanee a imaginii: sunetul, care vine, amplificîndu-și ființa către noi, și imaginea, care se duce, stingîndu-și consistența, dar lăsîndu-se simțită, privită, și după ce nu mai este. Devenind în ochiul nostru îndurerat, prin ochiul lui Eminescu multvăzător: o prezență acută... prin absență! Iată o astfel de arhitectură de imagini și sunete imposibil de uitat: « Și se duc se duc mereu, / Trec în umbră, pier în vale, / Iară cornul plin de jale / Sună dulce, sună greu. / / Blîndu-i sunet se împarte / Peste văi împrăștiet, / Mai încet, tot mai încet / Mai departe, mai departe... » Sunetul, invizibil, « împrăștiet » peste văi, capătă corpolență, răsărindu-ne în față, înconjurîndu-ne de peste tot.

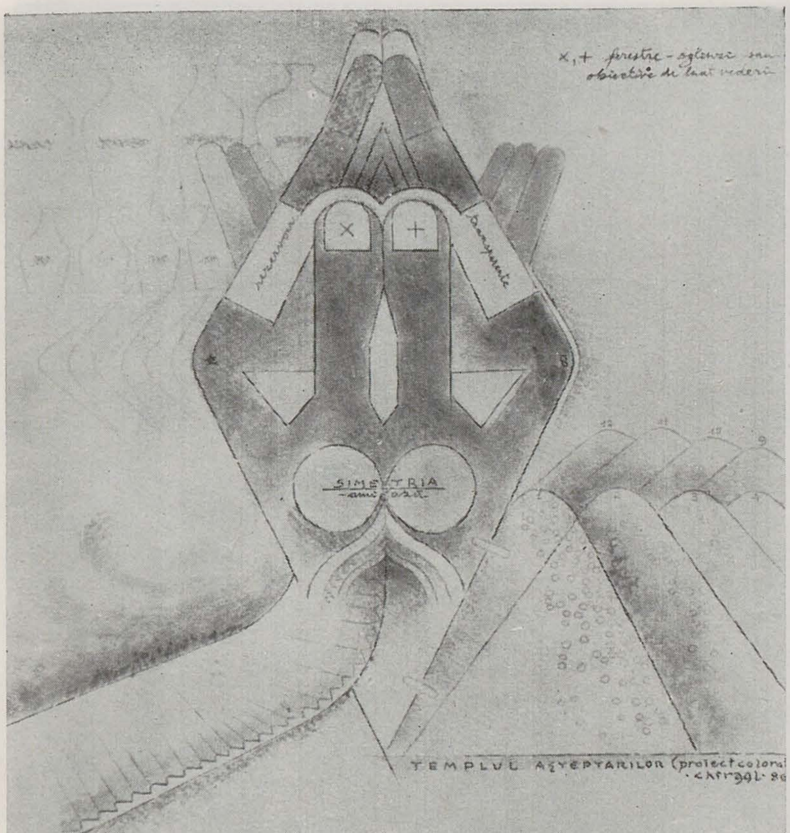
Altădată, la potențarea imaginii vizuale, intervine subiacent și « imaginea » olfactivă, care sporește dimensiunile, introducînd în construcție ideea de volum, de spațiu tridimensional, de creștere pe orizontală, dar și pe verticală. Astfel ne aflăm dintr-o dată în interiorul unei lumi a visului în care toate sînt reale și nu sînt, vin de aproape și de departe, în același timp, au și n-au materialitate totodată, făcîndu-ne să trăim într-o suprarealitate tipic eminesciană: « Adormi-vom, troieni-va / Teiul floare-i peste noi, / Și prin somn auzi-vom bucium / De la stînele de oi » (« Povestea codrului »). O « pictură » mai sugestivă a cuplului care se contopește în Unul, dispersîndu-se sincronic în Totul, fiind expiere și renaștere, în același timp, prin marea putere a dragostei, este greu de imaginat! Străluciri scînteietoare de alburi și negruri, de izvoare zdrumicate, înviind subit în razele de lumină strecurate fulgerător printre frunzele de obicei bogate, grele de sucuri, umbre dese de întuneric, mereu mișcătoare, populează marile poeme eminesciene, dînd iluzia unei picturi cinetice sui-generis. Dar, nu mai puțin, ochiul eminescian « care vede » este atras de peisaje mirifice, exotice, în care o desfășurare de volume și culori, tensiuni interioare, sugerînd convulsii și arderi interioare, baroce, sînt « zugrăvite » adeseori cu pensule

ION TUCULESCU, *Amurg* (detaliu)

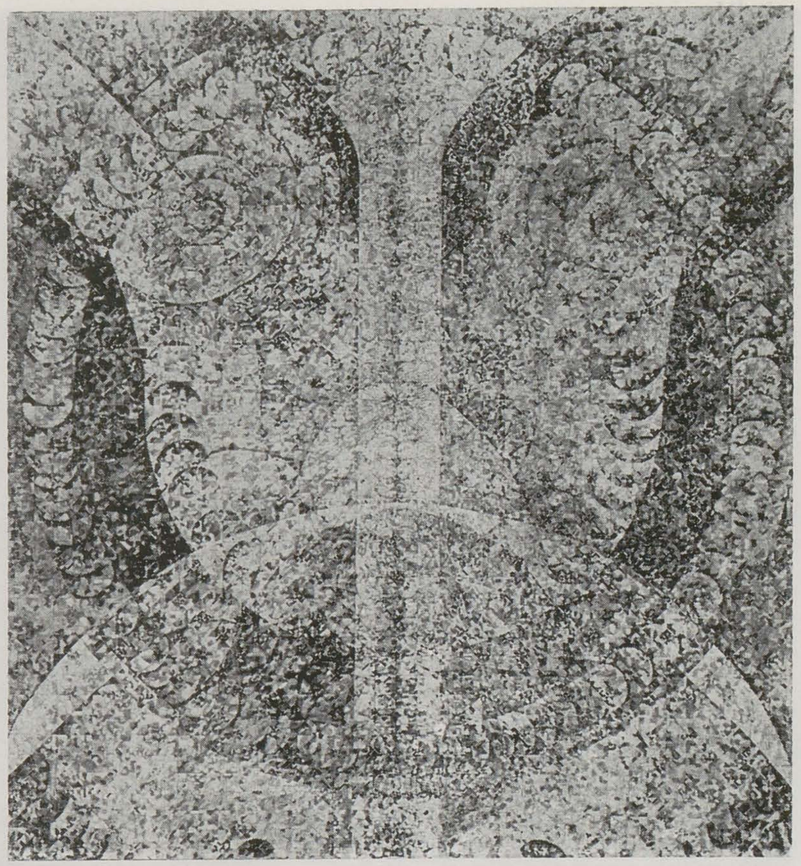
HORIA BERNEA, *Grădină* (detaliu)

ALEXANDRU CHIRA, *Templul așteptărilor*

https://biblioteca-digitala.ro



ALEXANDRU CHIRA, *Templul așteptărilor*



EUGEN TĂUTU, *Fiul înțelepciunii* (detaliu)

HORIA BERNEA, *Grădină* (detaliu)

puternice, în care «tușeul» apăsat, arzînd de miresme și culori, ne lasă să întrezărim puteri de demiurg ce mînă lumile din spate după propria-i voință: «Nilul mișcă valuri blonde pe cîmpii cuprinși de maur, / Peste el cerul d-Egipet desfăcut în foc și aur; / Pe-a lui maluri gălbii, șese, stuful crește din adînc, / Flori, juvaeruri în aer, sclipesc tainice în soare, / Unele-albe, nalte, fragezi, ca argintul de ninsoare, / Alte roșii ca jeratic, alte-albastre, ochi ce plîng» («Egipetul»).
Imagini, pe care astronauții aveau să ni le descrie abia după un secol de la nașterea poemelor eminesciene, transmițîndu-ni-le în forme televizate, ori numai fotografiate, din recile depărtări, pe pămînt, influențînd pictura modernă de ultimă oră în expresie și mentalitate, erau «numite» de Eminescu, acum o sută de ani, cu o putere vizionară ce ne uimește și astăzi, și-i vor uimi pe toți cei ce vor veni după noi: «Porni luceafărul. Creșteau / În cer a lui aripe, / Și căi de mii de ani treceau / În tot atîtea clipe. / / Un cer de stele dedesubt, / Deasupra-i cer de stele — / Părea un fulger ne-ntrerupt / Rătăcitor prin ele. / / Și din a chaosului văi, / Jur împrejur de sine, / Vedea, ca-n ziua cea dentîi, / Cum izvorau lumine».
Se spune că 80 la sută din ființa noastră e vedere. Luceafărul, capodopera capodoperelor eminesciene, este vedere în proporție de peste 90 la sută. Din fiecare vers, din fiecare cuvînt, imaginea vizuală tresare pregnantă, tăioasă, de neuitat. Ca și în această acut-cinematografică și primă coborîre a luceafărului pe pămînt, la rugămintea arzătoare a prea frumoasei fete: «El asculta tremurător, / Se aprindea mai tare / Și s-arunca fulgerător / Se scufunda în mare; / / Și apa unde-au fost căzut / În cercuri se rotește, / Și din adînc necunoscut / Un mîndru tînăr crește. / Ușor el trece ca pe prag / Pe marginea ferestrei / Și ține-n mînă un toiag / Încununat cu trestii. / / Părea un tînăr voievod / Cu păr de aur moale, / Un vînăt giulgi se-ncheie nod / Pe umerele goale. / / Iar umbra feței străvezii / E albă ca de ceară — / Un mort frumos cu ochii vii / Ce scînteie-n afară».
De la imaginile cochet-domestice, strict limitate în cadru, ca-n tablourile de epocă salonardă, cu panglici și pălăriuțe de mătase alb-roz: «Cu obrăjei ca doi bujori / De rumeni bată-i vina, / Se furișează pînditor / Privind la Cătălina», și pînă la imaginile zugrăvite cu ochiul minții, lumi care nu se văd, mai mult o pictură psihologică a straturilor interioare insondabile: «Căci unde-ajunge nu-i hotar / Nici ochi spre a cunoaște, / Și vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște» — cu toată gama de imagini tranzitorii, intermediare, nimic nu lipsește din acest poem atotcuprinzător al «micului» și al «marelui» cosmos, privind destinul omului de geniu.
S-ar putea vorbi, de asemenea, despre arta portretului în poezia eminesciană, unde iubita, acel «înger blond», este pictată mai totdeauna în manieră renascentistă, dar și despre pictura minerală a arhetipului, ca-n această întruchipare a preotului celui bătrîn din «Strigoii»: «Pe-un jilț tăiat în stîncă stă țapăn, palid, drept, / Cu cîrja lui în mînă, preotul cel păgîn; / De-un veac el șade astfel, de moarte-uitat, bătrîn, / În plete-i crește mușchiul și mușchi pe al lui sîn, / Barba-n pămînt i-ajunge și genele la piept . . .»
Ochiul însuși este văzut de ochiul eminescian în ipostazele cele mai surprinzătoare, de la «ochiul tău senin», din «Pe lîngă plopii fără soț», pînă la «ochii turburători», din «Odă» (în metru antic).
Ochiul eminescian «care vede» este ochiul demiurg din care se nasc și curg, fără început și fără sfîrșit, lumile. Puterea neobișnuită de creație a marelui poet le mișcă ori încotro vrea, după propria-i dorință, aruncîndu-ne pe noi înșine în punctul acela imaginar, aflat oriunde, numit centrul Universului, unde privirea capătă formă de sferă ce oglindește toate lucrurile deodată.

https://biblioteca-digitala.ro

constante stilistice în creația lui gheorghe petrașcu

vasile florea

Printre factorii care au determinat demersul artistic al lui Petrașcu, conducînd la stările de spirit ce se iscă în preajma unui tablou de-al său, unii țin, desigur, de estetica formei. Așa este buna știință a gospodăririi spațiului pictural, așa este remarcabilul simț pentru construcție, pentru echilibru, pentru ritm, pentru sinteză, pentru orchestrarea valorilor tonale, pentru calitatea materiei picturale, pentru efectele tactile ale pastei. Multă vreme s-a crezut că Petrașcu este deficitar în ceea ce privește construcția formei, că nu are simțul compoziției. Theodor Enescu atrăgea pe bună dreptate atenția că, în trecut, critica i-a apreciat în mod unilateral opera, atunci cînd s-a rezumat la materia picturală ca la unicul mijloc de expresie demn de luat în seamă, dintre cele folosite de artist [1]. H. Blazian credea, de pildă, că « Pasta închide toată taina puterii emotive a acestei arte » [2], iar Oscar Han era și mai tranșant: « ... ca realizare, recunoaștem că d-sa /Petrașcu/ aduce un frumos meșteșug, un mare dar de a plămădi pasta și țese culoarea; calități în care stă aproape *exclusiv* /subl. n. V.F./ valoarea picturii sale. Desen, compoziție, stil, atribute ale marelui artist, sînt rudimentare la d-sa sau — mai obiectiv — lipsesc » [3]. Că Han a fost în general un individ cu umori negre, a cărui acrimonie s-a manifestat fără menajarea artiștilor de care s-a ocupat, mai cu seamă atunci cînd aceștia făceau parte, ca în cazul lui Petrașcu, din gruparea « Tinerimea artistică », rezultă și din alte comentarii ale sale. Totuși, el putea fi sincer contrariat de felul cum înțelegea Petrașcu forma. Aceasta îi apărea greoaie, plină de stîngăcii, prost desenată — « rudimentară », cu un cuvînt. Dar ceea ce putea fi considerat ca rudimentar în desenul și în compoziția tablourilor sale, pictorul cultiva cu bună știință, elementele stilului personal îngemănîndu-se la el în chipul cel mai coerent și mai adecvat cu putință. Acest lucru îl intuiește foarte bine Arghezi, în 1913. « Nudurile sale obeze — scrie poetul — suferă de-o lipsă de oase ce trebuie să fie intenționată, căci nu ne putem închipui că un artist care muncește pictura cu o stăruință de ani de zile, trebuie să merite reproșul potrivit cu începătorii » [4].

În adevăr, cu tot profundul său respect pentru clasici, Petrașcu n-a înțeles să admire obedient formele convențional frumoase de care abundă muzeele frecventate. S-a simțit prea mult un om al vremii sale, pentru a nu întreține un viu dialog și cu arta modernă, cu experimentele îndrăznețe ale contemporanilor. Așa se face că, în anii maturității sale stilistice, el nu mai este preocupat nici de perspectivă, nici de poncifurile anatomice formal corecte. Perfecțiunea rece, searbădă a unui desen elegant, sau a unui modeleu executat după regulile clarobscurului, îl lasă indiferent. Chiar dacă nu cochetează direct cu primitivismul, care cîștiga tot mai mulți aderenți, și nici cu tradiția frescei medievale, cu hieratismul ei specific, care l-ar fi putut împinge spre soluții decorativiste, el nu rămîne nereceptiv la unele inovații de ultimă oră, de la noi sau de aiurea — dacă ar fi să amintim fie și numai atitudinea înțelegătoare pe care știm că a avut-o față de sfărîmătorul de canoane care a fost Brâncuși, în speță față de insolita, la acea vreme, *Cumințenie a pămîntului*.

Filtrînd tot ce antenele lui captează din jur, confruntînd soluțiile moderne cu cele inspirate de clasici, Petrașcu își elaborează pe îndelete propriul alfabet plastic și propria gramatică. Tratarea spațiului, a volumului, a luminii și umbrei, a atmosferei, își are în această gramatică morfologia și funcția sintactică specifice.

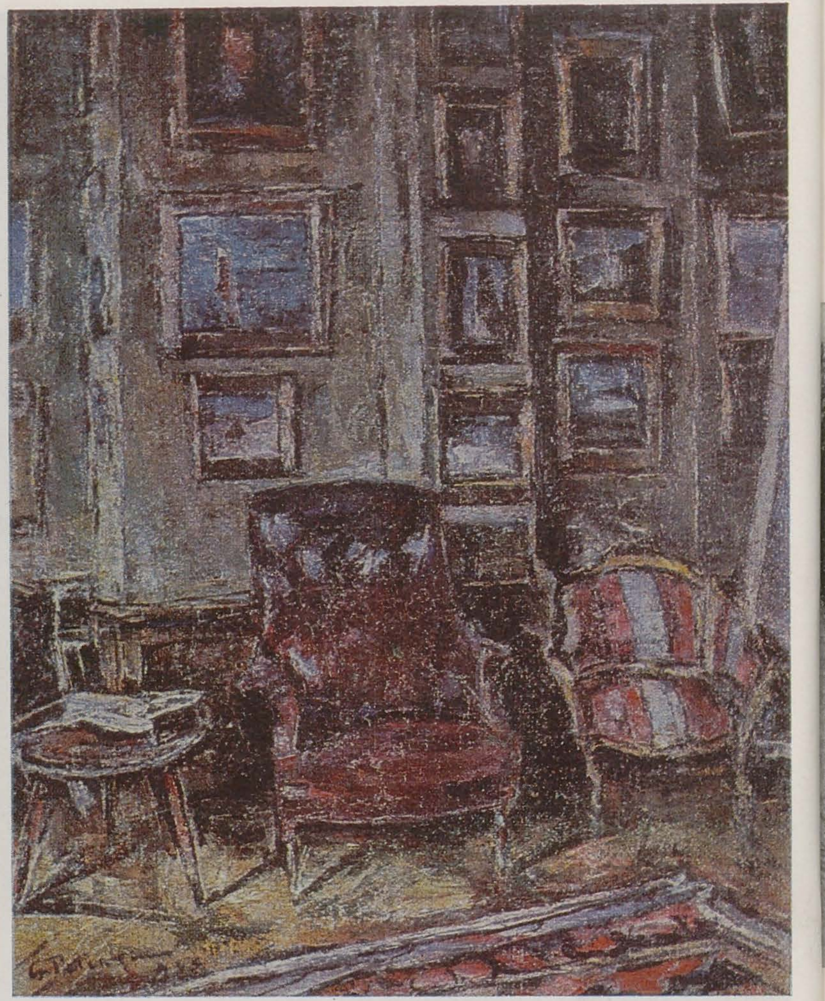
Spațiul din pictura lui Petrașcu nu este cel renascentist. Perspectiva nu are, la el, rigoarea geometrică a florentinilor din Quattrocento, cu un unic punct de fugă a liniilor, cu un orizont unic. Ca să găsim un termen de comparație pentru felul cum înțelege el spațiul, ar trebui să acceptăm o regresiune în timp pînă la protorenascentistul Giotto. Ca și la acesta, spațiul este, la Petrașcu, limitat de regulă în adîncime, turtit și cuprins între două suprafețe plane paralele, situate nu prea departe una de alta. Anume între aceste două plane este constrînsă a se desfășura lumea pe care o zugrăvește artistul. De altfel, ca să nu fie nevoit să se abată de la această regulă, el se plasează în proximitatea modelului, atacînd subiectele frontal, de la foarte mică distanță. Cînd pictează un peisaj, ignoră parcă faptul că există undeva un orizont. Spre acest orizont Petrașcu nu ne îndeamnă niciodată să privim. Niciodată el nu-și plasează subiectele în hăuri de perspectivă. Privirea lui, ca și a noastră, este obturată totdeauna de un obstacol oarecare. La o anumită distanță de privitor, foarte mică de obicei, se interpune, barînd calea spre adîncimea spațială pe toată lățimea tabloului, fie o casă, fie un palat venețian, fie un pod, o clopotniță sau nu știu ce ruine. Dacă unul dintre aceste obiective nu este în măsură să ne oprească singur privirea spre orizont și dacă pictorul nu poate improviza un paravan verde din vegetația grea, compactă a unui arbore, cum procedează în peisajele cu case la țară, el aliniază mai multe case. Așa face, de pildă, în *Case la Sighișoara*, unde cele patru clădiri diferit colorate se înghesuie literalmente una în alta, formînd un front compact menit să ne ațină calea, neîngăduind deci privirii să alerge mai în adîncime. La fel se întîmplă cu majoritatea *Vențiilor*. Cînd nu privește un palat foarte de aproape, atît de aproape încît acesta nici nu mai intră decît parțial în cadru, ca de exemplu *Palatul Molibieri* (colecția Zambaccian), el privește frontal un întreg aliniament de edificii, raza vizuală căzînd perpendicular pe fațadele lor, deci de-a curmezișul canalului pe care-l străjuiesc și niciodată de-a lungul acestuia, căci ar trebui să-i alerge privirea în adîncime, iar clădirile ar « alerga » și ele, în perspectivă, spre orizont. Iar dacă totuși, în mod excepțional, privește și de-a lungul unui canal, este doar pentru că i-a apărut în față un pod: *Ponte Rialto*, *Ponte de tre archi*, *Ponte dei sospiri*, și iarăși nu-i poate ajunge privirea la linia orizontului.

Este absolut clar că între o asemenea înțelegere a spațiului și cea proprie lui Grigorescu, sau lui Andreescu nu poate exista nici cea mai mică asemănare. Pentru maestrul de la Cîmpina, dimpotrivă, tocmai redarea îndepărtatelor zări știm că a făcut faima sa de peisagist. Iar la pictorul de la Buzău, însuși sentimentul irepresibilei sale melancolii este exprimat tocmai prin contrastul dintre aproape și departe. La Petrașcu, în schimb, binomul apropiat-depărtat nu funcționează, cum vedem, și nici sentimentul de melancolie, dacă apare, nu prin acest binom este exprimat.

Adecvat unei asemenea neobișnuite înțelegeri a spațiului — care, dacă nu încalcă flagrant legile perspectivei liniare, încearcă cel puțin să le escamoteze — este și modul lui Petrașcu de a trata atmosfera: de fapt, din tablourile lui lipsește pur și simplu aerul. Faptul începea să fie vizibil, ce-i

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



drept, pentru un observator avizat cum era pictorul Vasile Ravici, încă din 1909, cînd acesta remarca « lipsa perspectivei aeriene »[5]. Ulterior, fenomenul s-a accentuat și nici în interioare, nici în peisaje Petrașcu nu ia în considerație anvelopa obiectelor din natură, nici stratul de aer ce se interpune între ele și privitor, sugerînd astfel depărtarea lor în spațiu. Drept consecință, sîntem obligați să constatăm că deși pictează în natură, după natură, pictorul nostru nu se comportă cîtuși de puțin ca un *plein air*-ist.

Pentru comparație, este util să recurgem din nou la exemplul lui Grigorescu. Există o frază la Delavrancea, în care metoda maestrului apare pregnant exemplificată: « Carele, mulțimea, înălțimile, turmele, pădurile se duc sau se apropie nu numai prin formele lor crescînde sau descrescînde, ci mai ales prin intensitatea și stingerea cromatică a tonurilor, de la vigoarea din primele planuri și pînă la visul aerian din fundul transparent, adeseori misterios ca o poartă a infinitului »[6]. Or, Petrașcu se situează cu totul în afara acestui procedeu. Nu numai lipsa unor orizonturi trasate liniar ne izbește în peisajele lui, dar și faptul că nici sugerarea interpunerii unui strat atmosferic între el și obiectele pictate nu-l preocupă cîtuși de puțin. Aceasta se constată cel mai ușor în peisajele marine, în care nu este fixat pe pînză nimic din caracterul vaporos al atmosferei, iar Adrian Maniu, cînd îi compara marinele cu cele ale lui Turner, emitea desigur o imensă inexactitate[7]. În fond, cerurile pictate de Petrașcu nu fuzionează niciodată la orizont cu apele, în evanescente și halouri, ca la Turner, ca la impresioniști sau ca la *plein air*-iști, în general. Ele sînt delimitate tranșant — apă și cer — ca două ecrane tratate în *à plat*, mai mult cu o funcție decorativă decît cu aceea de a sugera spațiul și atmosfera, așa-zisa perspectivă aeriană.

Să se fi datorat această inapetență pentru depărtări și pentru mediul atmosferic unui defect funcțional al ochiului, așa cum s-a sugerat?[8] Improbabil. Orice disfuncție, miopia în primul rînd, ar fi putut avea ca urmare, dimpotrivă, o estompare a contururilor, crearea unui plan care să învăluie totul, o evaziune a privirii în aproximativ și inform. La Grigorescu, așa cum se știe, turburările de vedere tocmai spre un asemenea rezultat au condus, în anii senectuții maestrului. Este limpede că nu vreunei particularități a organului vederii, ci unei opțiuni estetice îi datorăm specificul viziunii petrașciene.

Fidel tradiției marii arte universale, pe de o parte, și dornic să meargă în pas cu vremea, să-și apropie mijloace de expresie moderne, pe de altă parte, pictorul român tinde spre realizarea unei sinteze între elemente ce păreau incompatibile unele cu altele. Astfel, fără să abandoneze cu totul învățăturile clasicilor despre spațiul tridimensional, fără să sacrifice total perspectiva, el este atent și la demersurile ce se fac pe plan internațional în sensul decorativismului. Astfel că va supune și el spațiul unei reconsiderări; îi va reduce la esențial adîncimea, îl va comprima mult, dar niciodată pînă la aplatizare. Sugerîndu-l totdeauna, va avea însă grijă să nu o facă atît cu ajutorul perspectivei liniare și aeriene, cît prin cromatică, prin funcția încredințată culorilor, aceea de simbol pentru aproape-departe, pentru lumină și umbră.

Și la fel, îmbinînd învățămintele celor vechi cu achizițiile moderne intrate în uz o dată cu impresioniștii, procedează Petrașcu și cu redarea volumelor. Aplecîndu-se atent asupra acestei probleme, Eleonora Costescu a sesizat just că elementul nou, original, adus de el constă în « adaptarea cromatismului modern la o tehnică de clarobscur prin culoare »[9]. În adevăr, prețuind clarobscurul, cu care Tizian sau Rembrandt l-au încîntat totdeauna, Petrașcu îi găsește un echivalent modern pe măsură. Pentru a sugera volumele, el nu le modelează cu ajutorul valorilor tonale, prin gradate treceri de la lumină la umbră, ci, așa cum arată autoarea citată, cu ajutorul culorilor. În acest fel, atît lumina cît și umbra sînt colorate.

Albul și negrul nu sînt nici ele abolite, ci au, dimpotrivă, un rol activ important, dar nu acela jucat în clarobscur, unde ele intră în amestec cu celelalte culori pentru a le grada intensitatea luminoasă, ci unul independent ce le asigură statutul de culori locale. Ele își păstrează astfel funcția de catalizator în producerea efectului dramatic, ca elemente de contrast, de coliziune, potențînd la maximum expresia și transformîndu-se în principalul et vehicul, fără să altereze cîtuși de puțin celelalte culori, care devin, în vecinătatea lor, și mai strălucitoare, mai pure.

În afară de culori, mai contribuie la sugerarea volumelor și factura, pensulația, calitatea materiei picturale. Poate că nimeni la noi n-a înțeles atît de bine ca Petrașcu specificul picturii în ulei. Folosind-o, el a știut să uzeze în mod adecvat de resursele ei plastice, fără a-i smulge efecte ieftine. Căci dacă, în funcție de prepararea ei, pasta colorată poate împrumuta matități de frescă sau catifelări de pastel, nebulozități de acuarelă sau luciri reci de porțelanuri, vîscozități de rășină sau palori de ceară, ea rămîne la Petrașcu ceea ce este în fond: o mixtură de natură anorganică, avînd, atunci cînd se usucă, aspectul mineralelor, uneori pe cel al agatelor. Rolul esențial revine unui puternic instinct al valorilor tactile, prin care Petrașcu se apropie de sculptură. Această similitudine n-a existat de la început, dar ea apare clar după 1920 și este sesizată pentru prima oară de D. Karnabatt, care observă, într-o cronică din 1925, că « Pînzele lui Petrașcu par sculpturi în culoare »[10].

Cazul n-ar fi singular. Pictori cu simțul sculpturalului s-au mai văzut. Încă protorenascentistul Pietro Cavalini, creatorul așa-zisului « relief măreț », atît de mult apreciat de Ghiberti, studiind reliefurile romane, a creat un echivalent al lor în pictură, sugerîndu-le tridimensionalitatea cu ajutorul conturului și al umbrelor însoțitoare. Nici Michelangelo nu uită că este sculptor atunci cînd pictează plafonul Sixtinei și caracterul sculptural este ceea ce ne sare în ochi cînd îi admirăm profeții și sibilele. Nu despre o asemenea transpunere în pictură a formelor sculptate în marmură este însă vorba la Petrașcu. Repetăm, el este adeptul aproape fanatic al « picturalului » și, cum a demonstrat, printre alții, Eugenio d'Ors, sculpturalitatea este opusă colorismului, picturalului. Dar Eugenio d'Ors n-are dreptate în toate cazurile. Dacă este vorba de sculptura în piatră, în marmură, în lemn și chiar în bronz, cînd acesta este tratat în forme ample, în planuri largi, în suprafețe netede, minuțios polisate, antagonismul sculptură-pictură se verifică. El nu se mai verifică însă cînd sculptura este obținută nu prin cioplire, ci prin modelajul sensibil al lutului, al ghipsului, așa cum procedează mai cu seamă impresioniștii, nu degeaba găsindu-i-se sculpturii impresioniste de tip Rodin virtuți picturale. Or, tocmai de o asemenea sculptură poate aminti Petrașcu, al cărui simț tactil este atît de dezvoltat încît realitatea pare a i se dezvălui nu numai prin formă și culoare, ci și prin plasticitatea palpabil-materială a obiectelor. Este ca și cînd el ar « pipăi » materia cu ochii, dacă se poate spune așa. De aici, aspectul zgrunțuros, ca de « zidire », de aici asperitățile, rugozitățile materiei picturale, de aici acele *tactyle values* la care se referă Berenson, ca la o categorie estetică anume. Apropiat de nabiști în ceea ce privește tratarea oarecum aplatizată a spațiului, tocmai de ei, și de decorativiști în general, Petrașcu se depărtează cel mai net cînd este vorba de folosirea materiei picturale. Fapt este că prin plasticitatea lor acuzată, amintind de sculptura impresioniștilor (amintind, de pildă, de sensibilitatea cu care Brâncuși a modelat în

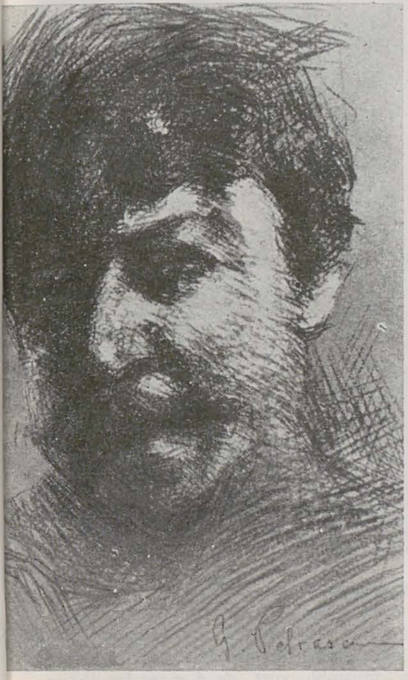
https://biblioteca-digitala.ro

p. 12
Autoportret, 1923

p. 13
Borcanul cu pensule, 1931

p. 14
Femeie în albastru
Interior, 1928

p. 15
(autoportret)
Casă de țară, 1929



tinerețe «capetele de copii»), motivele pictate de Petrașcu ne apar ca dublu transfigurate. Pornind de la realitatea imanentă a unui chip uman, a unei cărți sau a unui măr, artistul a redus mai întîi mental aceste motive la aspectul lor sculptural. Le-a modelat adică în imaginație într-un material maleabil, transfigurîndu-le deci ca formă, și abia după aceea le-a pictat, transfigurîndu-le din nou, de astădată și coloristic. În treacăt fie spus, un tablou de Petrașcu reprodus corect în alb-negru își conservă foarte bine însușirile sculptural-plastice, dacă nu cumva chiar mai bine decît atunci cînd este reprodus în culori, cromatica atenuînd întrucîtva efectul de modelaj. Întrucît operația de modelare nu are loc în realitate, ci este subsumată mental actului pictării, ca ceva subiacent, o putem echivala cu barbianul «joc secund», ceea ce conferă, în cele din urmă, operei o tentă de suprarealism.

Așa stînd lucrurile, parcă nu ne mai pare atît de hazardată afirmația lui Ion Frunzetti, din 1944, că «Prin ce e mai de preț în pictura sa, Petrașcu echivalează instinctiv o întreagă estetică suprarealistă»[11]. Se poate, în adevăr, ca tocmai această particularitate să explice pînă la un punct acea stranietate, acea notă de fantastic, proprie picturii lui Petrașcu, care scapă adesea analizei, trecînd în categoria inefabilului. Acest aspect i-a șocat și pe străini. Criticul elvețian J. L. Cler considera, de pildă, că în naturile moarte Petrașcu reușește să creeze «impresia ciudată pe care ar face-o niște obiecte dacă ar conversa între ele noaptea»[12]. Fără îndoială că aceste efecte suprarealiste se datoresc și dublei transfigurări a realității, realizată pe calea «sculpturalizării» ei prealabile actului propriu-zis al transpunerii picturale. Oricum, ne vine să credem că într-un fel acționează asupra noastră un chip uman, un fotoliu, o carte, un măr, transpuse direct în pictură, și într-altfel atunci cînd, în prealabil, motivele amintite au fost «sculptate», «modelate», fie și numai în imaginația artistului. În acest din urmă caz, fiorul estetic este mult potențat, însuși procesul creator presupunînd un travaliu mai anevoios, un efort mai susținut.

Exemple concludente în sprijinul celor afirmate sînt multe. *Autoportretul* din 1923 (colecția Zambaccian), de pildă, prezintă toate caracteristicile unui bust modelat în ghips și ulterior colorat, într-atît de pregnantă este materialitatea palpabilă a imaginii. (Și poate, cîndva, un sculptor cu vocația frămîntării sensibile a formei chiar va încerca să refacă invers procesul creării acestei capodopere, reproducînd-o în ghips. Fotografiată apoi într-o lumină bine regizată, am confunda probabil fotografia bustului sculptat cu cea a tabloului însuși.) Edificatoare pentru această viziune sculpturală este și *Natura moartă cu piciorul de ghips* (colecția Zambaccian), în care, ca factură, din ghips sau dintr-un material dur, anorganic, par a fi făcute nu numai piciorul, ci și restul obiectelor pictate: ulcioarele, cărțile, masa și chiar fața de masă, pictorul abolind nu numai culoarea locală, cum face de obicei, dar și factura locală, dacă putem spune așa.

Tocmai în relație cu această viziune sculpturală asupra lumii trebuie pus și aspectul mineral al universului petrașcian. Într-o artă ca a noastră, a românilor, în care lemnul și nu piatra a stat la temelia civilizației, iar pădurea, frunza, iarba, floarea, deci tot ce freamătă — leit-motive ale folclorului — au prins rădăcini adînci într-o pictură care, în epoca modernă, a cultivat cu predilecție universul vegetal, într-o adevărată euforie vitalistă, corolar al unei sensibilități dominant lirice, opera lui Petrașcu se sustrage complet regulii, astfel că ea ne apare ca un fenomen absolut unic prin înrudirea ei cu lumea mirifică a cristalelor.

În timp ce pentru Grigorescu, de pildă, întreaga fire îmbracă o haină vegetală și, cum a observat O. W. Cisek, «Pînă și vitele albe ajung să fie în pictura marelui îndrăgostit un fel de flori ușoare și suave, ca acel *Ghiocel* care nu fără un înțeles mai profund și-a primit numele. /iar/ Țăranii și țărăncile sînt flori subțiri care împodobesc decorativ priveliștea înrudită, înfrățită cu ei»[13], Petrașcu vede întreaga fire cristalizată asemenea mineralelor. Între «pămîntitate» și «floralitate» pendulează pictorii români. La vegetarianul Pallady, de pildă, chiar carnația numeroaselor nuduri pictate are ceva vegetal, ceva opus opulenței sanguine rubensiene, încît dacă le-am cresta cu o lamă, n-ar curge sînge, ci poate — așa cum presupunea G. Călinescu despre îngeri — s-ar prelinge sevă. Excepție de la această regulă a «pămîntizării» și a «vegetalizării» face doar Petrașcu, la care putem vorbi, în schimb, despre «mineralitate». Și la el, materia este transsubstanțializată, dar nu în ceva care să amintească regnul vegetal și nici pămîntul, ci într-o substanță care este aceeași, la fel de densă, în porțiunea cerului, în cea fluidă a apei, în roca veche a unei stînci, în arama vaselor, în fructe, în flori, în nudurile din fața oglinzilor și în imaginea reflectată de acestea. Chiar țesătura unei fețe de masă devine — i se pare lui Dan Hăulică — o «gheață feerică»[14]. Și de gheață par, de altfel, și valurile mării în plin sezon estival, în timp ce personajele amintesc de păpușile făcute din sîgă colorată, iar cărțile, pernele, merele par niște mulaje de ghips, destul de aproximativ reproduse după natură și care nu au nimic în comun cu hîrtia, cu textilele și, respectiv, cu carnea suculentă a fructelor. Mineralizat este deci tot ce cade în cîmpul vizual al pictorului. Tăcerea însăși se mineralizează — observă Octavian Paler[15].

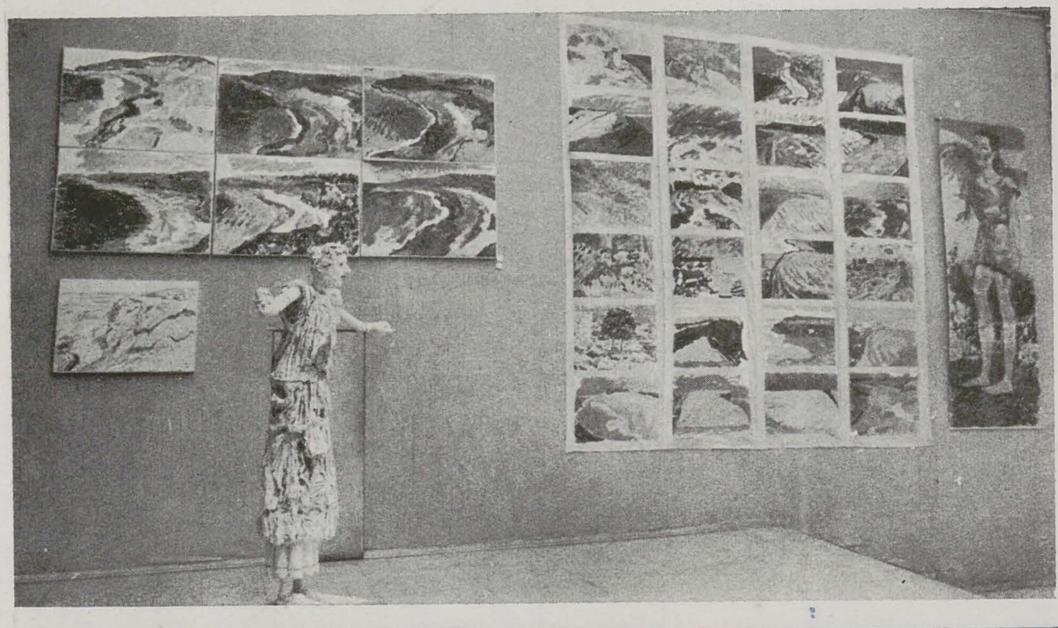
Dar cînd spunem că materia din cosmosul lui Petrașcu s-a mineralizat, nu spunem totul, pentru că ea n-a dobîndit aspectul unor minerale oarecare, ci, adesea, pe acela al unor pietre scumpe. Nu întîmplător, materia colorată folosită de el a iscat comparații cu «materia stelară», cu giuvaerele, cu nestematele, cu noblețea unei perle. I s-au apreciat și subliniat totdeauna fastuozitatea, somptuozitatea, strălucirea, prețiozitatea, căci chiar dacă a simțit, cum s-a spus, o «imperceptibilă plăcere goyescă pentru ,,urît''» el a știut, asemenea lui Arghezi, ca din acest «urît» să iște «frumuseți și prețuri noi».

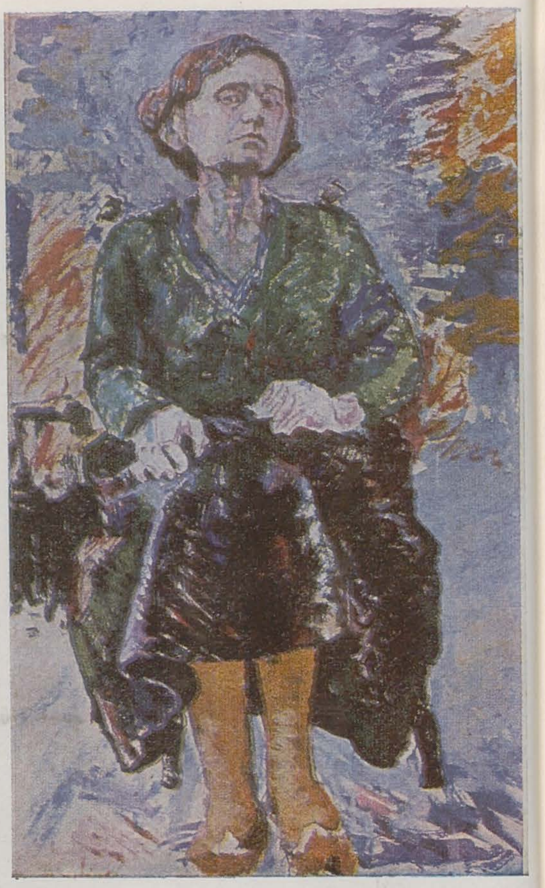
NOTE

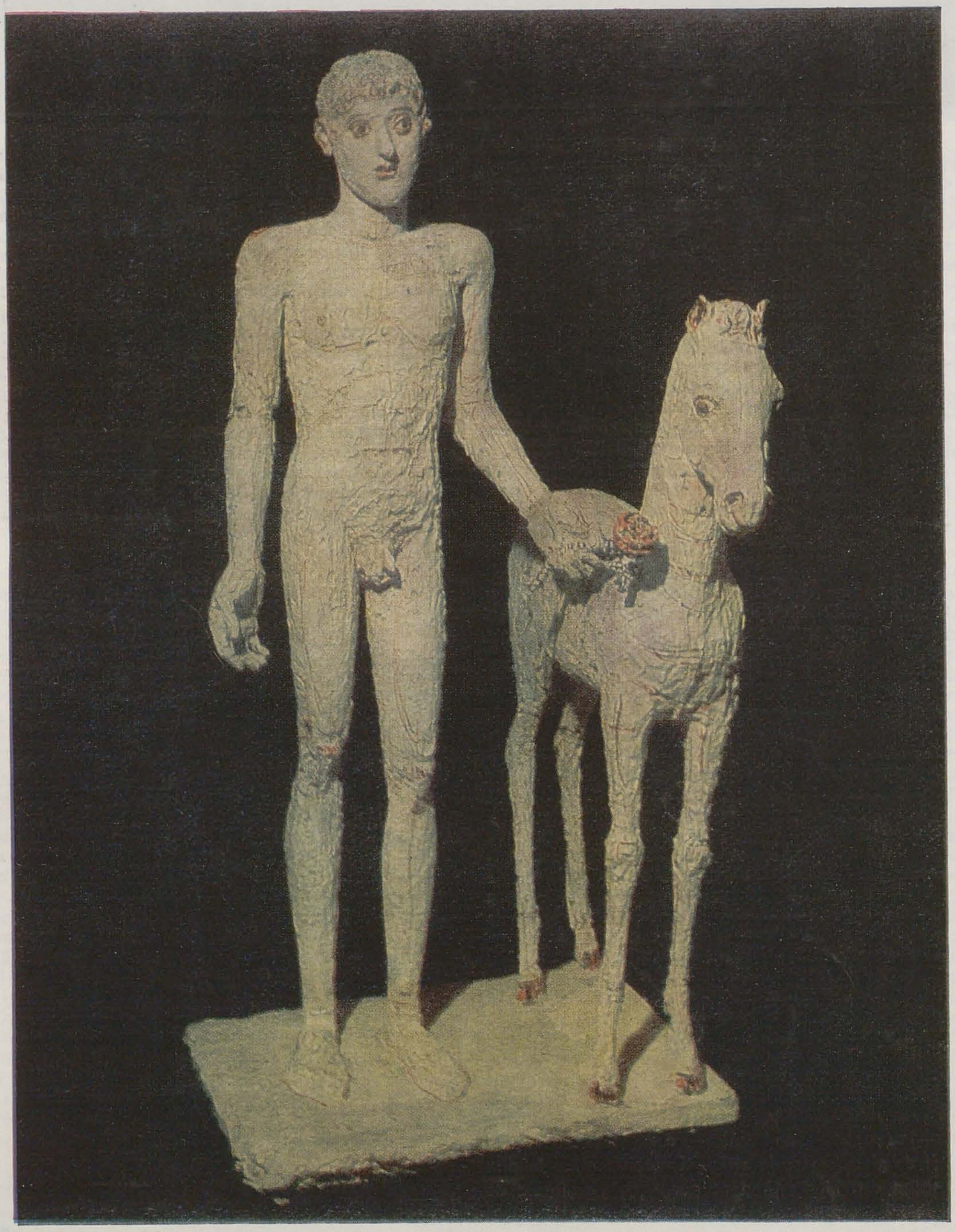
[1] Theodor Enescu, *Momentul spaniol al picturii lui Petrașcu*, în «Arta» nr. 3, 1973, p. 46. Vezi și Theodor En scu, *Sentimentul permanent al marii tradiții picturale*, în SCIA, nr. 1, 1973, pp. 98—99.
[2] H. Blazian, *Plastica*, în «Adevărul literar și artistic», 25 mai 1930.
[3] Oscar Han, *Expoziția G. Petrașcu*, în «Curentul», 4 iunie 1923. Vezi și vol. *Dălți și pensule*, Edit. Minerva, 1970, p. 53--56.
[4] Tudor Arghezi, *Expoziția Petrașcu*, în «Facla», 16 martie 1913. Vezi și vol. *Pensula și dalta*, Edit. Meridiane, 1973, p. 56.
[5] Vasile Ravici, *Expozițiunea societății Tinerimea artistică*, în «Arta română», nr. 4—5 aprilie—mai 1909, p. 66
[6] Barbu Delavrancea, *Grigorescu*, în «Calendarul Minervei», 1908 (vezi și vol. *Mărturii despre N. Grigorescu*, alcătuit de Ionel Jianu și V. Beneș, E.S.P.L.A., 1957, p. 40).
[7] Adrian Maniu, *Expoziția Pătrașcu, Mogoș . . .*, în «Noua revistă română», 17 martie 1913.
[8] Zambaccian susține că «Petrașcu, fiind miop, înregistrează straniu unele refracțiuni, aceasta spre folosul artei române». (K. H. Zambaccian, *G. Petrașcu*, Edit. Cartea românească, 1945, p. 8)
[9] Eleonora Costescu, *Petrașcu în pictura modernă*, în «Arta plastică» nr. 2, 1958, p. 21
[10] D. Karnabatt, *Cîțiva pictori de la «Tinerimea artistică» — Ipolit Strîmbu, Kimon Loghi și G. Petrașcu*, în «Rampa», 14 martie 1925.
[11] Ion Frunzetti, *Căminul artei — Petrașcu, Iser*, în «Vremea», 9 ianuarie 1944
[12] Cf. Aurel Broșteanu, *Gheorghe Petrașcu în actualitate*, în «România literară», 10 iulie 1969. Vezi și vol. *Acest altceva, pictura*, Edit. Meridiane, 1974, p. 19
[13] O. W. Cisek, *Eseuri și cronici plastice*, Edit. Meridiane, 1967, p. 28.
[14] Dan Hăulică, *Un secol de artă românească*, în «Contemporanul», 10 noiembrie și 1 decembrie 1961.
[15] Octavian Paler, *Petrașcu sau căldura rece. I. Nucii de piatră*, în «Flacăra», 9 noiembrie 1984.

https://biblioteca-digitala.ro

revelaţia văzului dialog cu silvia radu







theodor redlow

— Expoziţia e luxuriantă, abundă în intensităţi care se adună într-un ansamblu vast, de o mare însufleţire vizuală. S-ar părea, fiind vorba cu precădere de ceea ce, în mod convenţional, numim « peisaje », că impresivitatea contează în primul rînd — lucrezi în natură, asaltată şi impregnată de stimulările ei, aproape pînă la pierderea de sine. Dar, pe de altă parte, sînt acele reguli ale compunerii unei imagini astfel încît trăirea din timpul lucrului să se închege şi să devină coerent comunicabilă. Există deci şi o constructivitate ascunsă, care dă unitate ritmică desfăşurărilor şi învolburărilor de culoare dictate de jubilaţia momentelor trăite acolo, în locurile de elecţie.

Silvia Radu — O importanţă foarte mare are pentru mine condiţionarea interioară. Probabil că ceea ce m-a dus la a mă lăsa absorbită şi, în acelaşi timp, la a absorbi eu, într-un fel, natura, traducînd-o în imaginile mele, este faptul că numai în natură mă simt cu adevărat liberă, mă simt eu însămi: extrem de iubitoare, precum şi iubită de natură. De aici şi condiţionarea afectivă, fără de care n-aş putea face nimic. Eu sînt, de fapt, o expansivă, cum se vede şi în expoziţie — o expansivă exagerată, iar dacă nu simt că ceea ce trebuie să fac este dorit, pot să devin de o inhibare la fel de exagerată. Cred că fiecare om are aceste două laturi contradictorii — totul e, se pare, să ajungi să te descoperi. M-am descoperit tîrziu şi de abia acum îmi dau seama de unde vin. Pînă acum nu ştiam că eu aparţin de fapt satului, pămîntului. Doar cînd mă întorc în acele locuri, mă decrispez şi pot să primesc ceea ce mi se oferă. Pentru că noi, oamenii, avem totul la îndemînă, numai că trebuie să deschidem ochii, să vedem natura, iar în momentul în care o vedem cu adevărat, ne vede şi ea pe noi şi începem să ne înţelegem împreună. Atunci putem obţine răspunsuri la orice întrebare, căci dacă ştii ce trebuie să întrebi, primeşti imediat şi răspunsul. Dar asta vine tîrziu ... cel puţin la mine a venit foarte tîrziu. Cu ani în urmă am avut o revelaţie: mergeam cu tramvaiul 6 spre vechiul nostru atelier, al meu şi al lui Gorduz, era o după-amiază luminoasă şi, brusc, am avut revelaţia văzului. Aveam vreo 32 de ani şi pînă atunci încă nu ştiusem că văd.

— Numai că se poate vedea observînd, măsurînd, cîntărind, chibzuind cu tendinţă de generalizare, şi se poate vedea cu participare, cu dăruire de sine. Există şi un văz al comunicării în două sensuri: cît primeşti de acolo, din natură, tot atîta şi dai prin proiecţie empatică. Pe de altă parte, cred că nici nu e vorba propriu-zis de nişte peisaje decupate dintr-un cadru natural şi puse într-un anume fel în pagină. Este, mai degrabă, o naturalitate a elementarului: pămîntul şi apa, cerul şi căldura soarelui ...

https://biblioteca-digitala.ro

— . . . care ne sînt favorabile, care ne ajută să trăim și cu care ne întrepătrundem în permanență, pentru că și noi facem parte din natură, după cum și natura face parte din noi.

— Nu simt aici un hedonism al împăcării cu sine, plăcerea nu e ca aceea a unei pisici tolănite leneș la soare. Această bucurie, dimpotrivă, are ceva crud, frust, aproape agresiv.

— Ai spus exact esențialul la care, uite, în clipa asta nu mă gîndeam. Poate că, de fapt, am făcut peisajele acestea tocmai ca să nu-mi permit să mă tolănesc la soare. Și atunci m-am forțat, m-am biciuit în fiecare moment ca să văd.

— Stihiile acelea bune din preajma falezelor rîpoase de la Vama Veche sînt ele însele năucitoare — nu au blîndețe și nu te îndeamnă la o plăcută petrecere a după-amiezelor fără griji.

— Nu, bineînțeles, dar poți să te lași pradă unei stări obișnuite și, la un moment dat, să nu le mai vezi, pentru că tocmai aici e problema: ai ochi, însă poți să nu vezi cu adevărat. Trebuie tot timpul să te forțezi să vezi, să memorezi; tot timpul să transmiți, pentru că mi se pare că acesta și este rostul nostru, al artiștilor văzului, pe lume: să memorăm și să transmitem ceea ce credem că e necesar să fie transmis. Într-un fel expoziția este o bandă a memoriei mele . . .

— . . . iar seria autoportretelor ar putea reprezenta etape ale acestui văz penetrant și pătruns în același timp, după cum portretele implică bucuria cuiva de a fi privit și de a intra și în acest fel în comunicare.

— Nici n-aș putea să fac portretul unui om cu care nu comunic. Nu poți să te uiți decît la ceea ce-ți face plăcere, îți spune ceva, îți comunică ceva. Sigur, cîteodată trebuie să te uiți și la lucruri care-ți sînt dezagreabile, dar o faci totuși cu interes, pentru că merită să le vezi, să le reții, să le transmiți . . . Poate că ar trebui chiar să mă învinuiesc — în clipa asta îmi vine în minte — că de fapt eu mă retrag în natură, mă refugiez acolo . . .

— N-aș spune că-ți simt opțiunea ca pe un refugiu. Este mai cu seamă identificarea cu un loc unde să te poți încărca și reîncărca de vitalitate. Este poate și un fel de contact mereu reluat cu ceea ce s-ar numi veșnicia.

— Asta fără discuție: ne naștem în natură, iar ea rămîne. Probabil că, inconștient, aruncîndu-te total în natură, ai vrea să rămîi și tu — deci cum e ea veșnică, să fii și tu.

— În același timp, plajele din picturi sînt și niște arene de joacă, de zbenguială, de hîrjoană, aș spune, pentru personaje tinere și zvelte, venite parcă din lumea unei grecități ideale, atemporale. De fapt, este o proiecție imaginativă încărcată de memorie culturală.

— Vezi, revin la ideea dinainte; poate că e o greșeală și faptul că tind mereu la un idealism: natura ca ideal al omului, antichitatea elină ca ideal al artistului, idealul unei moralități superioare . . . tot timpul trăiesc din idealuri, ceea ce poate că, pînă la urmă, nu e bine . . .

— . . . dar e încurajator, tonifiant pentru oricine, în fond ! Mă gîndeam însă și la sculpturi, care au acum, în expoziție, mai mult rolul unor nuclee și axări ale spațiului. Regăsesc în ele aceeași temă a ecloziunii, a eflorescenței. În zveltețea lor, ele vestesc de fiecare dată un zvîcnet, un pas, o mișcare dansantă. Sînt multe componente care creează comunitate între imaginea în bidimensional și cea volumetrică.

https://biblioteca-digitala.ro

— Și asta mă bucură foarte mult: nu există o desprindere, o ruptură; ele se leagă. De un an mă gîndesc — la îndemnul lui Dan Hăulică — să fac expoziția și la început aveam îndoieli: cum se vor lega porțelanul, pictura și sculptura? Poate că tocmai prin sinceritatea cu care le-am făcut... În același timp, cred că am reușit — sigur, în limita posibilităților mele — să-mi impun acea cenzură interioară cerută de legile meseriei noastre de artiști, care ne obligă să ascultăm de ele cu mare ardoare.

— Această normativitate mi se pare a fi însă lăuntrică și nu afișată; ea acționează subiacent.

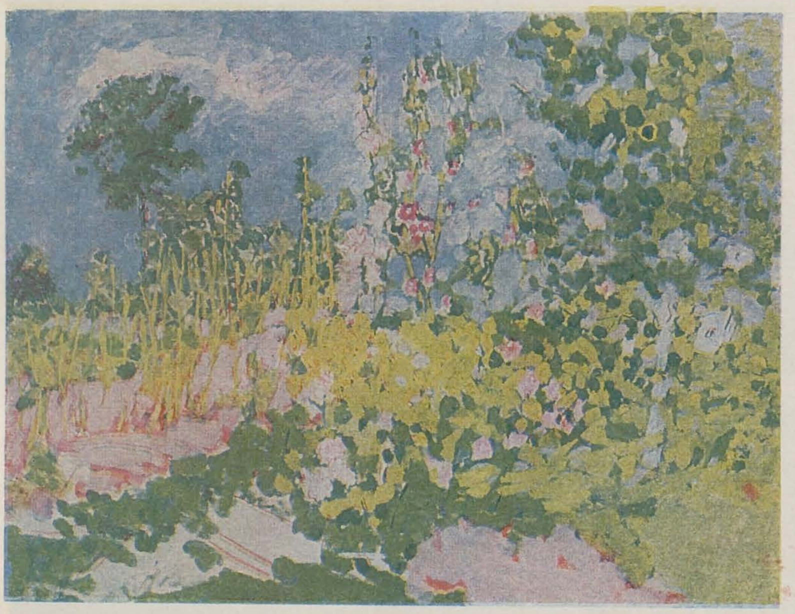
— E ca și cum ai face un lucru cu chin și ai da impresia că l-ai făcut zîmbind. Îmi și spunea cineva că mă închipuie întotdeauna foarte bucuroasă cînd lucrez. Zic: cum asta, cîteodată sînt într-un hal de disperare...

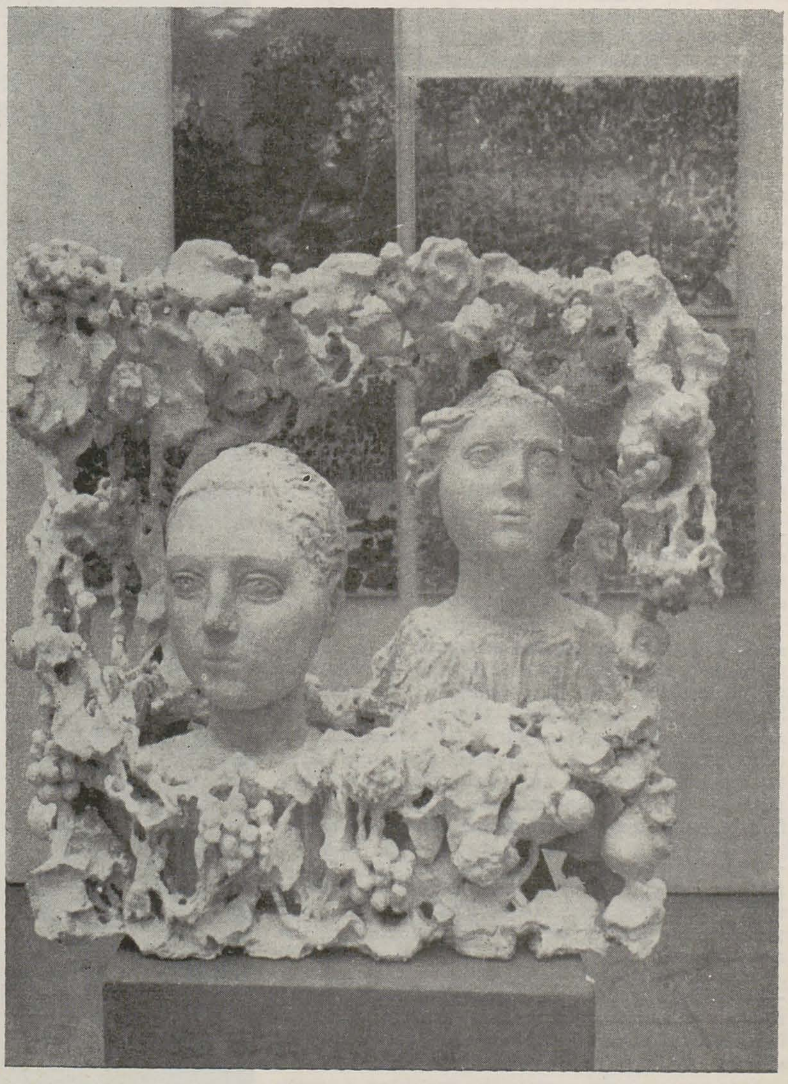
— Îmi vorbeai de expansivitate; ea se leagă și de un mod de lucru vijelios ca gesticulație, patetic uneori ca încărcătură afectivă.

— Există apoi și spaima: de fiecare dată m-am temut că n-am să mai pot face o a doua lucrare. De 12 ani, de cînd pictez, am avut mereu spaima că mîine nu voi mai putea face nimic.

— Ce-ar fi să spunem, atunci, și că hîrtia și culorile cu care lucrezi sînt tot un fel de stihii, că ele aparțin aceleiași naturi cu care vrem să intrăm în bună comunicare?

— Evident că și ele aparțin naturii, după cum și noi îi aparținem. Ceea ce sînt eu nu înseamnă nimic. Miracolul naturii, din care toate fac parte, nu poate fi depășit de nimic. Trecerea timpului peste tine te învață ce ar trebui să te rețină sau să reții, ce să înlături cu totul dacă e posibil, ce să dilați și ce să reduci. La fel, experiența de artist trecut prin atîtea moduri de abordare, practica directă, dureroasă, de adecvare la scopul propus, apoi nevoia imperioasă a părăsirii acelui mod de a privi, a înțelege și a face — toate te duc, pînă la urmă, la constatarea că natura cuprinde totul și că măruntul tău constat nu e prea important. Singurul lucru care contează e acea opțiune în virtutea căreia natura începe să-ți răspundă.





candoarea postmodernă

călin dan

Temperamentul ofensiv al Silviei Radu ține de o tehnică a candorii. Conservarea acestei trăsături inefabile și investirea ei cu funcția de prim motor al creației face din artistă un « caz » în arta noastră actuală. Aceasta cu atît mai mult cu cît pictura Silviei Radu a adus în discuție, pentru prima dată într-un context diferit de cel al generației optzeciste și cu destulă insistență chiar, termenul de postmodernitate.

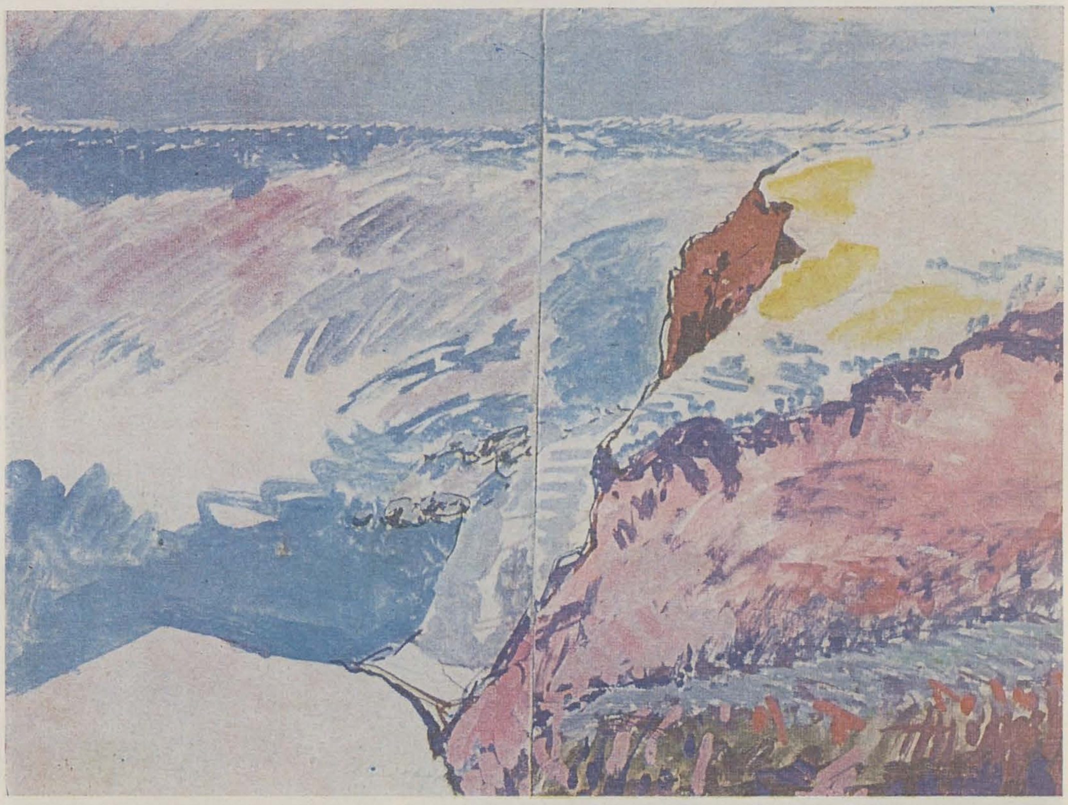
Postmodernism există în noua operă a Silviei Radu aproape tot atît cîtă candoare. Avem aici: exploatarea fățișă a citatului cultural (convenția marinei cu faleză abruptă, care de la Courbet încoace a parcurs pînzele tuturor peisagiștilor ieșiți la țărm, bacantele estivale țîșnind parcă din penelul unui fov care îl imită pe Poussin, savantul amestec de facturi violente, unde sînt contopite /alăturate/ juxtapuse tușa extatică a lui Van Gogh, cea sintetică a lui Matisse, violența primară a lui Nolde); obsesia antropologică (nuduri « abstracte » fizionomic, dar și portrete în gros-plan, surprinse parcă de un aparat fotografic ce explorează cu indiscreție plaja); fragmentarismul compoziției (mărirea șocantă a unor detalii, plonjeuri în orizontalitatea peisajului, ducînd la anihilarea spațiului sau, dimpotrivă, la dilatarea sa dincolo de orice repere). Avem, în sfîrșit, celebra temă a ambiguității, acea situare, imposibil de precizat, a artistului postmodern față de propria lui sinceritate. Arta Silviei Radu îmi evocă starea de spirit dintr-o carte memorabilă, « Țara fetelor » a tinerei Maria Banuș: aceeași uimire în fața materiei ce se supune schimbărilor, încîntătoare și perisabilă, de la nivelul geologicului pînă la al celei mai intime fiziologii; aceeași curiozitate în fața unui Eros tutelar, neieșit încă din inerția prenubilă. Caracterul sărbătoresc al acestei arte ține de o dinamică a juventuții.

Dintr-o astfel de așezare în fața existenței s-a născut pictura sanguinolentă a Silviei Radu. De aici, importanța *gestului*, care nu e atît demiurgic cît mai degrabă pipăitor, căutînd explicația formelor la nivelul epidermei sensibile. Modelajul și culoarea sînt supuse aceluiași tratament de palpare, mîna și ochiul au o energie și o sensibilitate comune — nu întîmplător sculpturile Silviei Radu sînt colorate, nu întîmplător ea le așează, cu obstinație, în cadre de vegetație luxuriantă. Senzualitatea răcită de inteligență se exasperează în fața aridității; numai un soare torid pune în valoare, dincolo de evanescențe și fulgurații luministice, esența ultimă a formelor; numai luxurianța naturii liniștește spiritul. Reluînd, mereu și mereu, același colț de peisaj cu maluri abrupte, Silvia Radu nu se supune unei discipline severe, ca Cézanne în fața muntelui Sainte-Victoire, ci caută să ia în posesie peisajul în clipele sale de extază.

Artista oferă prin opera sa o alternativă la tendințe recente ale postmodernității, care asimilează tot mai insistent valorile neoclasicismului: ea coboară la sursele vitale ale acestui stil înghețat, căutînd tiparele arhaității eline — în policromia brutală a statuarei, în forme înțepenite de *Kouroi* ori în siluete dansante, dionisiace. Nu întîmplător ceramica sa, picturală mai degrabă decît funcțională, este grupată într-un imens acvariu, ca pentru a evoca o întîmplătoare descoperire de arheologie submarină.

În aceeași situare postmodernă, artista își populează autobiografic lucrările; vagabondajul său estival se petrece sub semnul unui sfinx tutelar, zeitate feminină, decorativă și senzuală, alter ego misterios și totodată frivol. În timp ce autoportretul serializat figurează o *megeră* sceptică, ațintindu-și privirea, cu îndoială, către o idealitate ascunsă.

Marea demonstrație din sălile Dalles e o punere la punct și, în pofida aparenței spontan-jucăușe, o consecință a unei experiențe consumate. Candoarea Silviei Radu e întreținută prin efortul inteligenței și, desigur, printr-o natură bogată interior, care a știut să-și dozeze cu înțelepciune combustiile; este, ca să zic așa, o candoare postmodernă.



https://biblioteca-digitala.ro

atelier

vasile cercel

mihai drișcu

« Dintre artele plastice — observa George Călinescu — arhitectura este cea mai aforistică ». Aici am putea găsi motivul pentru care, de mai mulți ani, maximele, cugetările plastice ale ceramistului Vasile Cercel sînt, întotdeauna, construite *în felul* unor arhitecturi. Ele alcătuiesc o totalitate fluentă; formează, după o sintagmă eminesciană, « un cerc de forme ». De altfel, chiar soluția de etalare în expoziție * urmărește același efect, asigurat, în primul rînd, de încărcătura simbolică provenită din *mythistoria/subiectivizare* (termenul este propus de Elena Tacciu), înțeleasă ca *paradigmă a atitudinii romantice*. Este destul de ușor de observat că tipul de *percepție vizionar-intuitivă* ce definește producția artistică a lui Vasile Cercel aparține unei asemenea atitudini. El « lucrează » asupra *memoriei-imagine*, în care « timpul eului » — Husserl îl numise « prezent psihic » — cuprinde, în afara eului lansat în timp (și în introspecție), și rezervele, « depozitele » sale culturale, ce funcționează ca *stimuli empatici*. De exemplu: unele concepte estetice specifice spațiului nipon — simplitatea elegantă (sabi), gustul pentru calmul senin (wabi), cultul spontaneității — ajung să facă parte, printr-un proces intens subiectiv de *transfer* și *absorbție*, dintre stimulii actuali ai lui Vasile Cercel. (Tocmai modul firesc și foarte personal de *asumare* a unor asemenea concepte îl distanțează mult de simplul stadiu « exotic » al unei orientalomanii romantice.) La baza modalităților sale de simbolizare, ce produc adevărate « hieroglife » — este termenul prin care Eminescu echivalează simbolul — stă ceea ce îndeobște înțelegem prin « gîndirea magică ». Pentru plastician, « figurile imaginarului » se situează într-o fericită proximitate cu semnificația *arheului* eminescian: cu fiecare lucrare, el intenționează pătrunderea într-o *lume contrasă*, o « imago mundi, un univers în miniatură, plin de nenumărate virtualități » (Mircea Eliade). Se cuvine să exemplificăm această afirmație, urmînd cele trei căi principale ale unui *text vizual* de mare densitate și coerență.

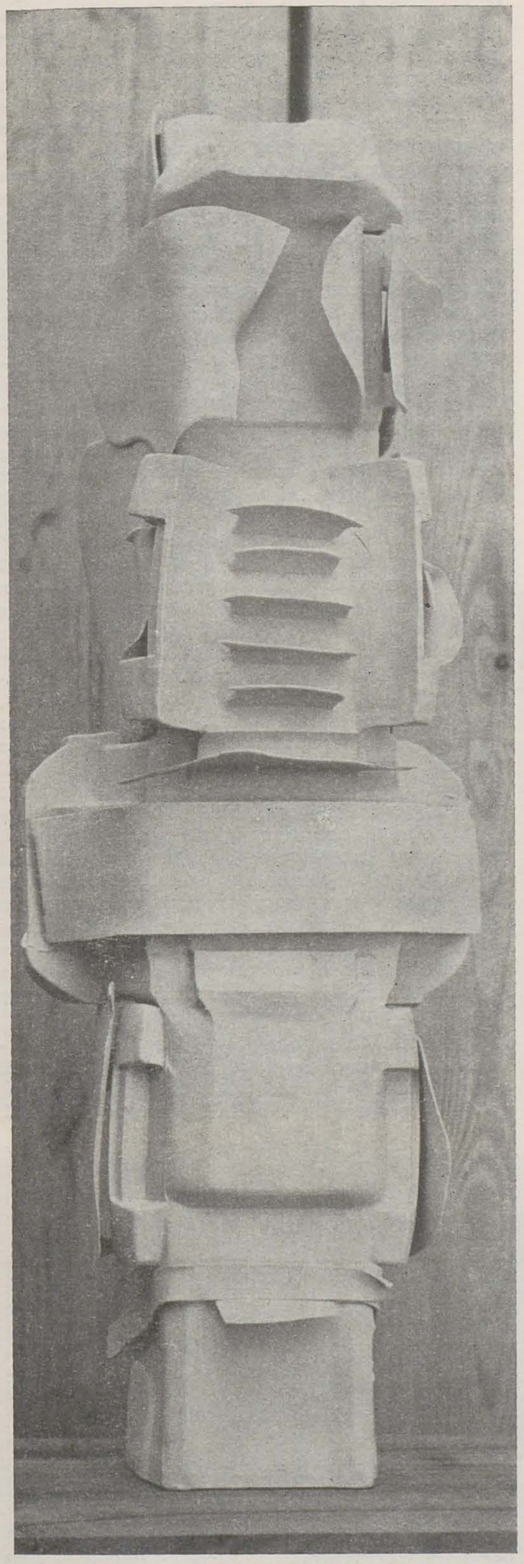
Numai prin dimensiune (și în orice caz prin titlu « neutru ») « Cutiile » lui Vasile Cercel ar putea stîrni confuzia cu niște decorative obiecte conținătoare, dar în realitatea psihică toate conotațiile « Cutiei » sale sînt altele și converg spre ideea de tabernacol secret, de *celulă-princeps a spațiului protector*, de minim substitut al unui spațiu alveolar închis, ce reunește subterana nocturnă + casa + domul cu boltă-cupolă, astfel că se poate spune că « recipientul » său conține de fapt . . . « cea mai scurtă istorie a arhitecturii din toate timpurile și din toate locurile ». (Să mai amintim aici viziunea barocă a arheului construcției la Eminescu: succesiunea de « muri » ce « aruncă umbre una-ntr-alta » cu care, nu întîmplător, Vasile Cercel se întîlnește.)

Deși modul de construcție rămîne principial același, prin *unități combinatorii* — doar dimensiunile diferă — *sugestia antropomorfă* este mult mai acută în ciclurile « Forțe arhaice » și « Mesageri ». « Războinicescul tunet » (așa ar fi spus Grigore Alexandrescu !) încremenește în *postúri* care, prin vectorializare, prin verticalizare ascendentă, introduc, pe lîngă ecouri afective ca mîndrie, curaj, orgoliu, victorie, și senzația de *exacerbare* a sensibilității și intelectului. Aceasta include și modul nu întot-

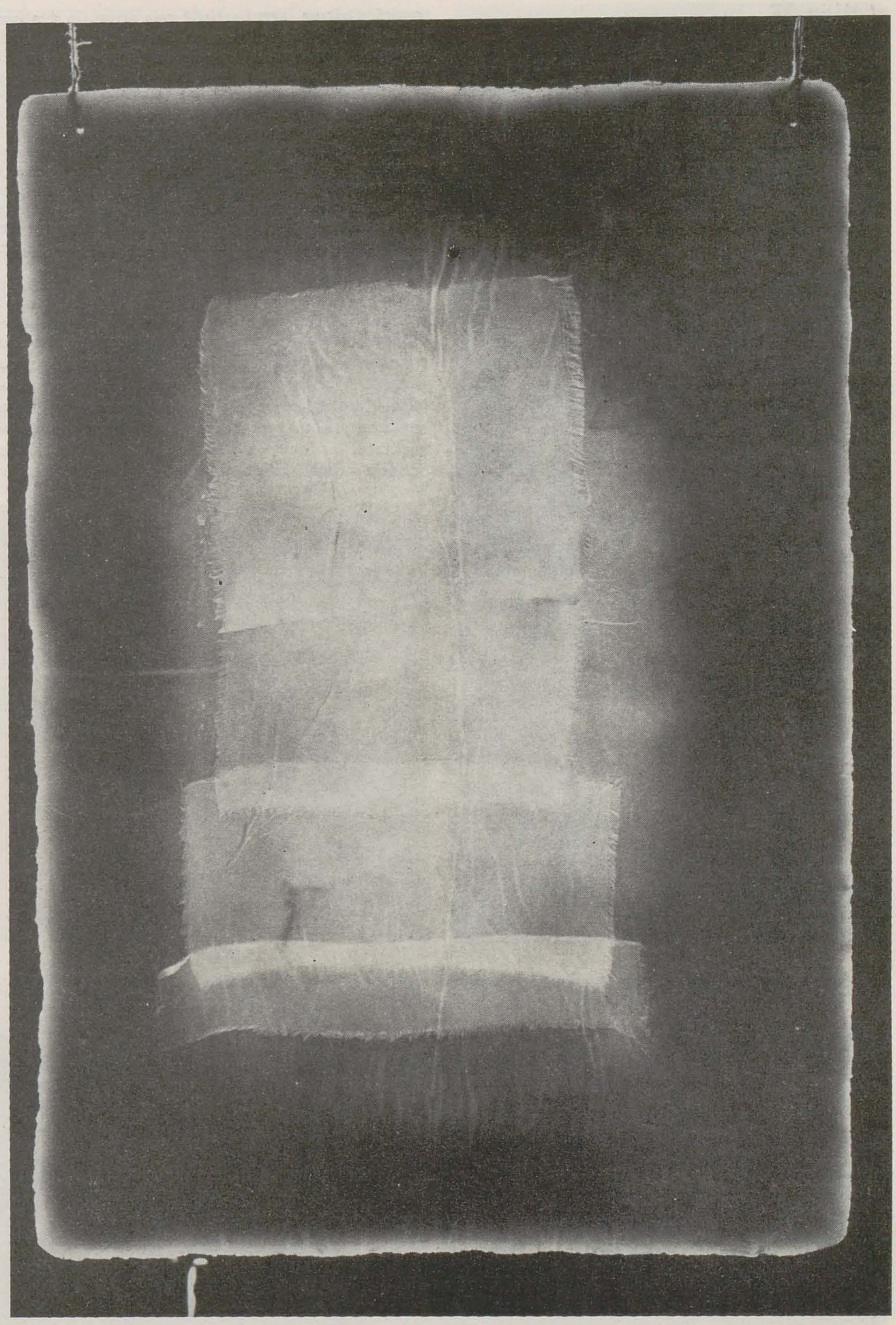
* Simeza, decembrie 1988

din ciclul « Forțe arhaice »

https://biblioteca-digitala.ro



din ciclul « Porțe arhaice »



din ciclul « Vîntul și cîntul »

deauna foarte « ortodox » al intervenției cromatice, înțeleasă ca o aplicare, în diferite grade, a cunoscutului dicton « după explozie urmează liniștea ». Alt ciclu declanșează o subtilă « colaborare » cu misterul suprem al cosmosului, care este *lumina*. Dar, printr-o extrem de fertilă intuiție a resurselor porțelanului, versantul simbolic al luminii astrale nu este bezna, ci doar parțiala opacitate. Harul transfigurator al transparenței — și ea niciodată totală — plasează aceste sinestezii tactil-muzicale pe o *scală imaginară a atenuărilor*, din care extremele sînt excluse. Vibrația diafană, evanescența, decantarea sînt calitățile acestor *plutiri* ce « lichefiază » lumina.

discontinuități

alexandru chira

Personaje vulnerabile, pîndind din propria cochilie, piesele ceramice ale lui Vasile Cercel protejează cu fațetele lor emanația luciferică a unui spirit sever imaginativ.

Prea des produsul ceramic este revendicat ca lucrare a sculptorului, și totuși, aici, monumentalul este asumat — însă mai mult ca o anticipare. Culoarea, depășind decorativul, conferă suprafeței o plasticitate de expresie picturală: ea invocă, la un alt nivel, infrasunete — după care se orientează în spațiu și liliecii — a căror stringentă muzicalitate este oferită vederii.

Dacă un vas definește forma unui enigmatic conținut fluid, foile și foițele ceramice ale lui Vasile Cercel menajează un suflu lăuntric, un suflu dramatic: este ecoul unei imaginații restrictive, care modelează fabulosul în hieratice vedenii (pline de ele), exteriorizînd pe coaja ceramică excrescențele unui antropomorfism inventat.

Zoo, fito și, pînă la urmă, antropomorfe, aceste figuri combină agresivitatea (pre)sentimentului de angrenaj-robot cu sentimentul de frică, de teamă în sine, resorbindu-se parcă în vulnerabilitatea pămîntului-ființă. Este vorba, de fapt, de o agresivitate primordială, născută din teamă, din presimțirea implacabilei răniri.

Și totuși, aceste apariții, citite la scara monumentalului, solicită nelimitarea, asceza peisajului extraterestru; sau poate un loc cu verdeață, sau terenul abstract al fărîmelor de nisip — pentru a recapitula, în ecou, sensuri existențiale.

Accidente anatomice sau simple petale ceramice (care apără metaforic ochii nenumiți), protuberanțe benigne, sădite visceral, după mecanismul fragil al ființei — al celei umane în speță — toate sînt reprezentate prin figura înfrunzită organic și se aglutinează în închipuiri sensibile la dibuirea, poate, a unor mesaje cosmice: sînt angrenaje a căror privire rapace cheamă . . . într-acolo.

Concentrate de stări poetice (să zicem, sub forma unor haikú-uri), aceste lucrări te întîmpină cu o simetrie frămîntată de ritmuri interioare. Este o simetrie, ca principiu, a vegetalului: construită natural, după legile creșterii, sensibilă la alinarea vîntului, la mlădierile deschis semnificative ale modelajului digital.

Imaginația artistică poate fi deschisă debordant, și atunci frîul ordonator devine însăși cheia mesajului direcționat. Ea poate fi însă și limitativă, resorbind disponibilități percutant sugestive, iar prin această grilă subiectivă, construcțiile ceramice ale lui Vasile Cercel vădesc relația dialectică dintre exterioritatea fecundă în sensuri și forma avid matricială.

https://biblioteca-digitala.ro

romelo pervolovici

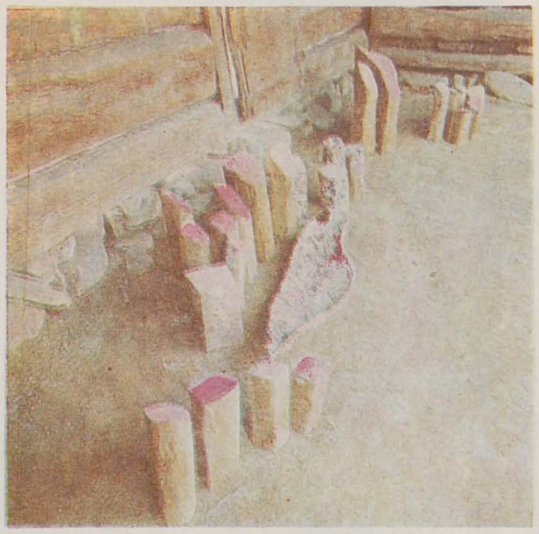
alexandra titu

Primele experiențe ale lui Romelo Pervolovici se situau în problematica intrinsecă a limbajului sculpturii, exploatînd într-o manieră modernă cîmpul de posibilități oferit de relația tradițională dintre volum și spațiu. În 1985, Ion Frunzetti remarca «faptul că tînărul sculptor /.../ intuise esența plasticii tridimensionale, sentimentul prezenței

Cosmogramă, 1988

materiale a obiectului greu, ocupant de spațiu, pus să dialogheze cu receptaculul fluid, atmosferic...». Termenii volum și spațiu, așa cum operează cu ei sculptorul, sînt concreți. Spațiul este cel tradițional, receptacul conținînd lucrurile și putînd fi conținut de ele, obiect concret la rîndul său, și nu «acea rețea de relații dintre lucruri», «structură de bază a totalității lucrurilor posibile»[1], așa cum îl definește știința contemporană. Volumul presupune nu numai tridimensionalitate, ci și materialitate, semnificantă în substanțialitatea ei pasivă, care suportă forma. Frumusețea obiectelor create în această perioadă este rezultatul unui principiu armonic (mai curînd implicit) și, în aceeași măsură, al materialului folosit. Însă opoziția (și colaborarea) dintre plin și gol operează, încă de atunci, concomitent, ca situație concretă, generatoare a expresiei plastice, și ca premisă filosofică. Termenii dialogului devin ființa și neființa, iar întîlnirea lor — un principiu activ sau o situație tragică. Oricum, actul artistic reia acum un dualism cu întinsă filieră culturală. Dar întîietatea unei premise filosofice îl antrenează spre un limbaj mai complex și, evident, mai explicit. Îndepărtîndu-se de pozițiile inițiale ale purității plastice — acceptate ca o limitare necesară — și deplasînd sensul actului creator spre cel de materializare plastică a ideii, sculptorul tinde către lărgirea cîmpului semantic. Implicit — fiind unul dintre artiștii pentru care raportarea la depozitele tradiționale este un act necesar în elaborarea imaginii — el își va lărgi și aria culturală cu care comunică și la care trimite prin repertoriul de forme și prin relația dintre formă și sens.

De la obiectele unei lumi arhaice (și ale unui prezent rural încă transparent la arhaic), în care cotidianul și sacrul se suprapun, zona de interes se extinde asupra arhitecturii simbolice. Raportarea la spațiu presupune dublul aspect al relației imediate cu peisajul și cel esențial, al relației cu ordinea cosmică — aspect ce face lucrarea necesară, dincolo de prezența sa monumentală. Marile ansambluri realizate în taberele de creație de la Babadag, Scînteia — Iași, Piatra Neamț, Sighet (respectiv



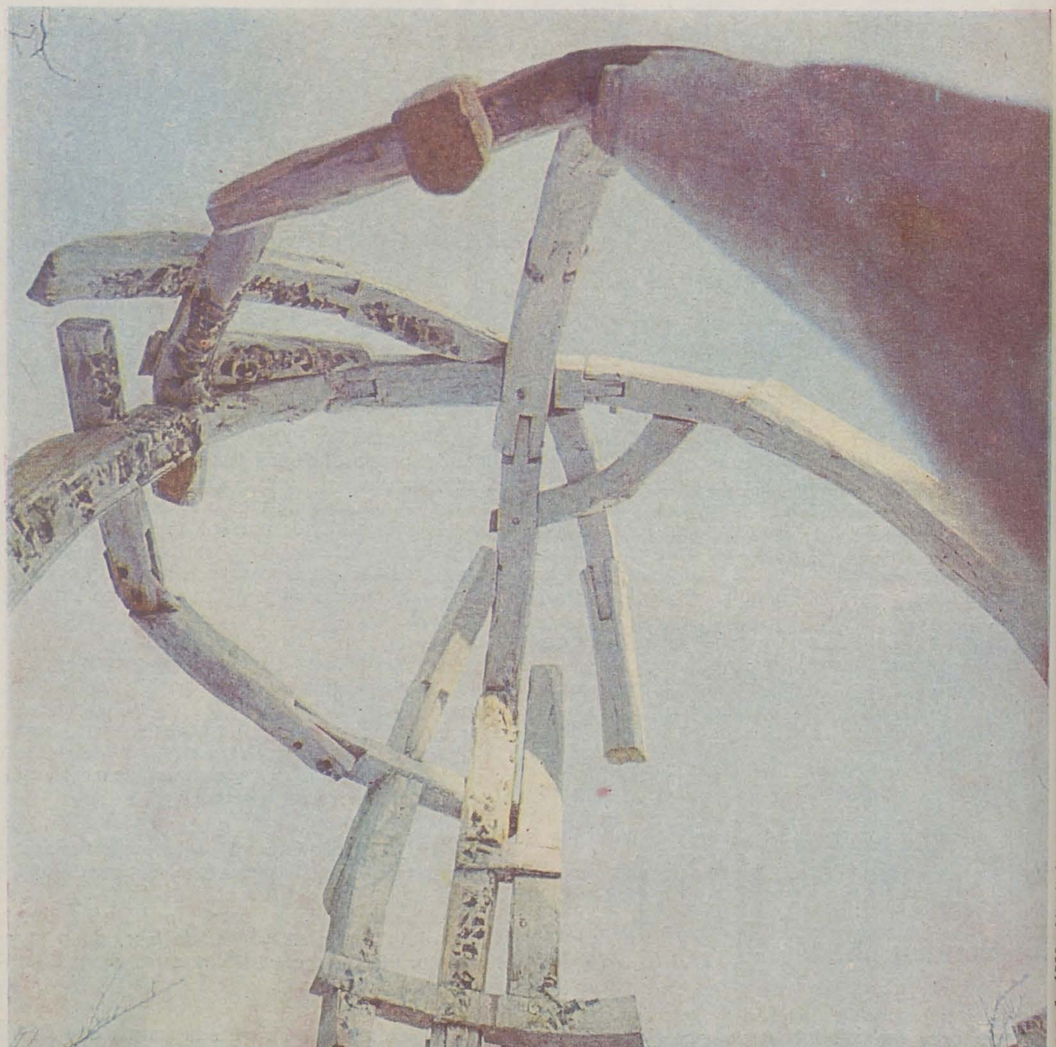
Veghe, 1988

Uroboros, *Prodromos*, 1+2+3+4, *Incinta*), cu simplicitatea lor gravă, punînd în evidență ideea de parcurs simbolic, de loc sacralizat, comunică în aceeași măsură cu monumentele preistoriei și cu (deja) tradițiile minimaliste. Ele presupun o serie de premise comune arhitecturii: relația mereu în schimbare dintre context și operă, dintre contextul natural și cel cultural, dintre ansamblu și elementele lui subordonate. De asemenea, ele sînt o încercare foarte coerentă de a răspunde în limbajul plastic ideii de arhetip.

Totuși, întîlnirea aceasta foarte strînsă dintre abstract și concret, în care concretul se sublimează la maximum — rigiditatea formei, repetiția elementului constructiv, absența culorii subliniind dezimplicarea din devenire, din zona vie a lumii — răspunde doar pînă la un punct dorinței artistului de a cuprinde *întreaga realitate*. Incintele și ritualurile înscenate (ca în cazul recentei expoziții de la Muzeul Satului), oricît reușesc medierea între atemporal, istoric și prezent, rămîn demonstrative în planul cultural. A cuprinde, însă, prin actul artistic (sau opera artistică) totalitatea realității înseamnă a ieși din cercul culturii, care se reflectă și se prelungește pe sine, și a afronta totodată realitatea imediată. Artistul modern regăsește — cum s-a întîmplat ades pe parcursul istoriei artei, în momente în care rațiunea încetează pentru un timp a funcționa ca mit suprem — problema «căderii în real». El reia traseul descendent, de la exemplaritatea și dezimplicarea abstracției, în divers, în devenire și emoție. Atitudinea aceasta, ieșirea din cultură spre existența imediată, nu conduce la soluții simple; pe de o parte, pentru că artistul păstrează, la nivelul ansamblului, aceeași proiecție cosmică, atribuind «timpului și structurii materiale disimetrice», ce constituie condițiile vieții, doar un rol subordonat și limitat, iar pe de altă parte, pentru că el nu se mulțumește cu soluțiile deja impuse — și cărora practica îndelungată în cultura vizuală europeană le-a estompat tocmai relevanța programului estetic. El evită și soluțiile crescute din filonul mimetic, acreditate cu secole în urmă și readuse în prim-planul artei moderne ca diverse tipuri de realism.

Mai apropiat de sugestiile artei pop, Romelo Pervolovici introduce în imagine (în această etapă, care îl incită și la exercițiul picturii, fotografiei, colajului) grupaje de fotografii, ilustrații de revistă,

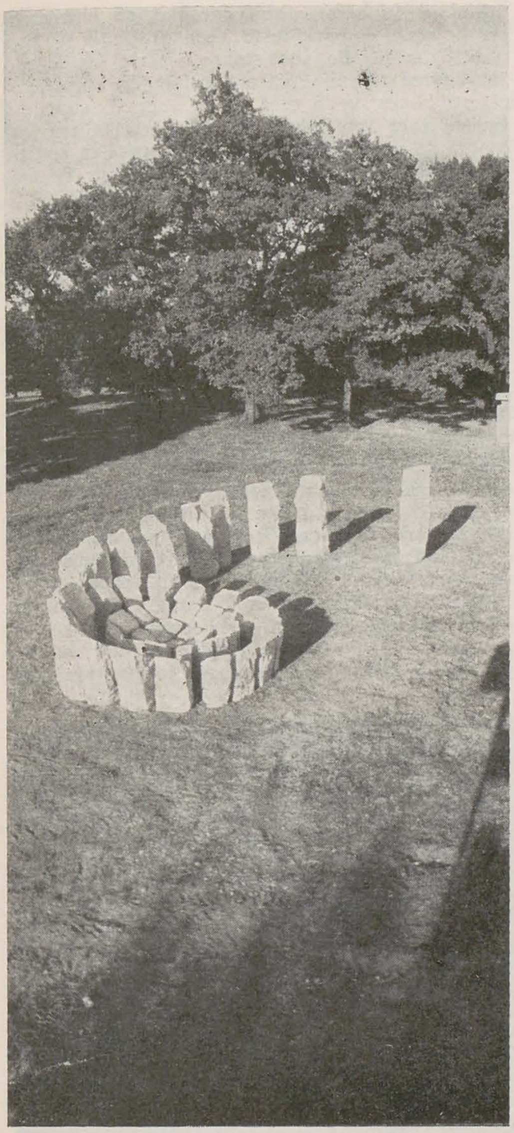
Uroboros, 1986 (Scînteia — Iași)



Cosmogramă, 1988 (detaliu)

[1] Mario Bunge, *Știință și filosofie*, Ed. politică, București, 1984, p. 165.

https://biblioteca-digitala.ro



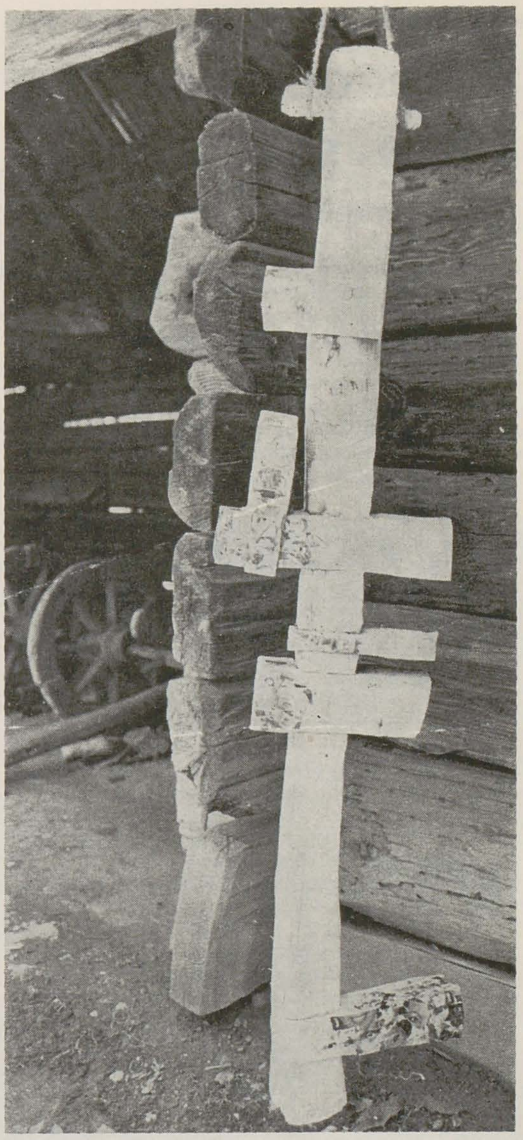
Uroboros, 1986 (Scînteia — Iaşi)

reclame — « mostre » ale unei vieţi ce se consumă ignorînd legile esteticului, ignorînd acele idealuri (printre care frumosul, desigur) şi legi ale identităţii ce funcţionează ca « limite opoziţionale, ca nişte baraje, trasee ale frontierelor care opresc tendinţa eterogenizantă a vieţii »[2]. Faptul că nu le prelucrează, că nu le transpune, printr-un exerciţiu de decalc sau de reflectare, că nu le acordă un definitiv statut de artă, ci le preia ca atare, constituie maximul efort de a deschide limbajul eminamente cultural spre existentul brut, efort ce a marcat căutările artiştilor de la brutalişti ca Dubuffet la reprezentanţii artei pop. Originalitatea sa incontestabilă constă în relaţia angajată între această izbucnire de violentă realitate (necontrolabilă în diversitatea sa) şi sintaxa ce rămîne imuabil arhetipală. În acest moment, pătrunde în structura operei şi culoarea. « Fantele » deschise în imagine de erupţia « faptului divers » intră în dialog cu un flux cromatic exprimînd subiectul. Întîlnirea dintre realitatea brută şi subiectivitatea eliberată (presupusă a fi eliberată) de orice constrîngeri încearcă reconstituirea dimensiunii imediate a existenţei pre-culturale.

O lucrare expusă la « Muzeul satului », aparţinînd, ca structură formală, seriei ce comunică cu primele etape ale creaţiei, relevă cu acuitate raportul dintre diversele nivele ale operei. Din golul unui masiv recipient cu aparenţă arhaică invadează o lume de imagini — figurativă, pestriţă, intens colorată. Golul, din element al construcţiei plastice, îşi relevă în cel mai « concret » mod funcţia (simbolică) de matrice, sursă a unui infinit de efemerităţi.

Creaţia lui Romelo Pervolovici este deschisă spre un cîmp vast de idei şi, în consecinţă, spre un cîmp larg de forme de manifestare. Faptul că, dincolo de sculptură, el practică happening-ul, pictura, fotografia, colajul, proiectul de peisaj, nu exprimă derută estetică sau dorinţă futilă de a fi modern, ci constituie căutarea lipsită de prejudecăţi, permanentă, de a adecva limbajul artistic unor idei filosofice care condiţionează opera, dar care, tocmai pentru că nu rămîn în planul filosofiei, au nevoie de o materializare convingătoare.

[2] Stephan Lupasco, *Logica dinamică a contradictoriului*, Ed. politică, 1982, p. 237.



Răboj, 1988

1+2+3+4, 1985 (Babadag)

Cosmogramă, 1988 (detaliu)

https://biblioteca-digitala.ro

puncte de vedere

note despre «ce» şi «cum»

mihai sârbulescu

Problema operei de artă este şi a fost întotdeauna dublă: ce exprimă şi *cum* exprimă ea. Se vorbeşte despre conţinut şi formă. Se spune despre ele că sînt nedespărţite şi că se «promovează» reciproc: lipsa uneia ar duce la obnubilarea celeilalte. Ele se arată una pe alta, dar totodată se ascund una pe alta — situaţie din care decurg multe neînţelegeri. Această situaţie ar trebui lăsată aşa cum este ea, adică foarte încurcată; totuşi, de dragul diverselor polemici, poate că ar merita să fie încurcată şi mai tare.

Mai întîi, se poate întîmpla ca bietul artist nici să nu-şi dea prea bine seama care este conţinutul operei sale. Lucrurile se petrec adesea ca în cazul acelui sculptor care gesticula în faţa criticului de artă, fără să reuşească să-l dumirească pe acesta asupra ce-ului creaţiei sale. La polul opus stă acel gen de artist care înalţă teorii complicate, ce nu trebuie însă luate chiar în serios: doctrina lui Mondrian, de exemplu, înseamnă prea puţin alături de opera lui. Poziţia cinstită ar fi poate aceea a lui Van Gogh, care nota într-o scrisoare: «Simt ceva în mine, ce să fie oare?» El ştia bine *cum* este ceea ce simte — atît era de ajuns. Pentru că asupra oricărui *cum* veghează un pios *ce*, care se dezvăluie numai dacă şi cînd vrea el. Ceea ce nu înseamnă că artistul trebuie să înceteze de a-şi mai pune întrebări; dar întrebarea privitoare la conţinutul operei — problema lui ce — aparţine mai degrabă filosofiei. Istoria artelor e plină de maeştri care nu ştiau mare lucru despre conţinutul operei lor, conţinut care, deşi activ, le rămînea ascuns. Poate că tocmai asemenea cazuri pun în lumină măiestria unui critic de artă: el trebuie să descopere sensul unei opere chiar şi acolo unde acesta nu se «vede» deloc.

Care este conţinutul unei picturi, sau chiar al picturii în totalitatea ei? Fără îndoială, forma este cea care expune conţinutul. La fel de valabilă rămîne însă şi răsturnarea acestei propoziţii, anume: conţinutul este cel care expune forma.

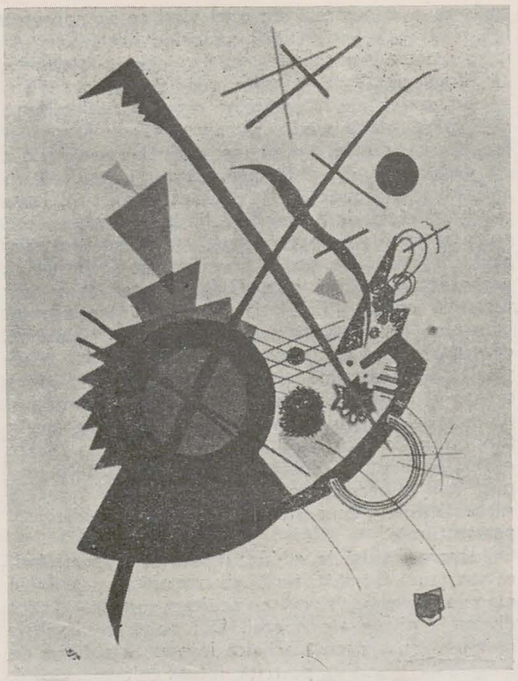
Pictura are o structură dihotomică: conţinut şi formă, iar între ele nu este nimic. Din acest punct de vedere, pictura este ca un copac sau ca o pietricică; acestea au şi ele — cine poate să nege? — forma şi conţinutul lor. Lumea întreagă, în ansamblul şi în detaliile ei, poate fi citită în dublul cod al lui ce şi *cum*. Se spune însă că în cuprinsul lumii există un material *anume* care ar face toate acestea «explicite» şi că acest material ar fi cuvintele. Cuvîntul are o structură trihotomică: între conţinutul şi forma lui mai este ceva, anume ceva care tocmai că «explică» lucrurile. Acest nivel median al cuvintelor — plasat între formă şi conţinut — este considerat adesea, în mod greşit, a fi conţinutul însuşi. Pentru că în interiorul cuvintelor, conţinutul se ascunde de două ori: o dată după formă şi o dată după «sens». Heidegger arăta că acesta din urmă nu este ultimul nivel al cuvintelor: că «sensul» este ca un puţ în adîncul căruia trebuie încă să sapi, pentru a ajunge la adevăratul conţinut. Dacă însă conţinutul se ascunde de două ori în interiorul cuvintelor, el se şi dezvăluie, aici, de două ori: o dată voalat, în formă, şi a doua oară explicit, în «sens». Acest fenomen a fost definit în structuralism ca fiind «dubla articulare» a conţinutului în cuvinte.

În pictură, pasajul dintre formă şi conţinut nu «explică» nimic, pentru că el nu există. Lucrul acesta rămîne valabil pentru toate artele care nu folosesc — într-un fel sau altul — cuvîntul. De aceea, s-a spus despre ele că sînt pline de ambiguitate, că nu pot să exprime «idei» etc.

Ce face totuşi pictorul, atunci cînd vrea să explice «sensul» picturii sale? Recurge la un substitut al cuvîntului — în primul rînd, la imaginea figurativă. Dacă vrea să exprime ideea unităţii triadice, de exemplu, el închipuie, precum zugravul medieval, Stejarul din Mamre; dacă militează împotriva violenţei, reprezintă, ca şi Goya, dezastrele războiului ş.a.m.d. Astfel, pictura se împarte în două ape, una numită abstractă şi una figurativă. Sînt pictori care vor «numai pictură»; sînt pictori care vor «şi altceva» decît pictură. «Iubeam atît de mult pictura, încît nu am vrut să o ascund îndărătul obiectelor» — scria Kandinsky; el considera că face «pictură concretă, fără obiect». Dimpotrivă, Marcel Duchamp ţintea atît de mult către «altceva», încît a părăsit cu totul pictura. El s-a îndreptat aproape exclusiv înspre *ce*-ul creaţiei, adică înspre discursul asupra creaţiei — înspre conceptualism. Încorporarea «explicaţiei» în concretul picturii poate să apară, astfel, ca o operaţie mai mult sau mai puţin arbitrară. În realitate, nu este întotdeauna aşa. Un lucru rămîne însă sigur: de-a lungul timpului, operele de artă îşi pot pierde «sensul» — conţinutul însă nu se poate pierde, el reprezintă actualitatea însăşi. Zeul egiptean cu trup de om şi cap de şacal, de exemplu, nu mai este de mult pentru noi o prezenţă; şi totuşi, operele care îl reprezintă sînt foarte vii. Problema este — probabil — aceea că uneori sensul şi conţinutul pot să fuzioneze, iar alteori nu. Procesul de creaţie dezvăluie numai *cum*, nu şi ce este conţinutul. De aceea, se poate ca pictorul să nici nu ştie ce este conţinutul picturii sale şi chiar să greşească încercînd să-l aproximeze. Conţinutul picturii nu poate fi «explicat» decît din afara picturii.

Pe de altă parte, dacă toate picturile care se pot face «povestesc» despre pictură în totalitatea ei, atunci conţinutul fiecărei picturi în parte «povesteşte» despre un acelaşi conţinut, unic şi atoatecuprinzător. Care să fie sensul tuturor sensurilor, care să povestească despre pictura din toate picturile şi despre conţinutul ultim al conţinuturilor? Istoria marilor şi micilor «tematici» trebuie să răspundă.

WASSILY KANDINSKY, *litografie*, 1923



Întîlnirea cu acest ultim conţinut se chema, la greci, *tehné*. «*Tehné* este vederea dintîi şi constantă dincolo de subzistent» — scrie Heidegger. *Tehné* vrea să spună că artistul nu inventează, ci găseşte acces, vede ceea ce se vede în cuprinsul vederii care este *tehné*. Vederea aceasta are însă o notă de ambiguitate, de aceea se poate ca artistul să nu ştie exact ce anume vede. Picasso spunea: «Cînd începi un tablou, nu ştii niciodată ce va deveni. După ce l-ai terminat, tot nu ştii». Atunci cînd pictura «merge» şi pui pe pînză ceea ce se poate pune pe pînză, simţi dorinţa irezistibilă să arunci pensula şi toate ustensilele. Pictura merge — mai bine zis, începe să stea, se opreşte în loc cînd prinde a se furişa altceva, acel *ganz andere* care este însuşi conţinutul ei. Numirea acestui «altceva» depăşeşte însă competenţa pictorului ca pictor.

Originea unei picturi este chiar conţinutul ei: *tehné* desemnează tocmai capacitatea pictorului de a pune în mişcare acest conţinut, astfel încît el să ia o formă sau alta. În alţi termeni, a doua interpretare dată de Heidegger cuvîntului *tehné* este următoarea: «a putea pune în mişcare fiinţa ca pe o existenţă care să fie mereu una sau alta». În această situaţie, prima ipostază a artistului ar fi cea de mijlocitor: el *prilejuieşte* — cu toate că prilejuirea lui nu înseamnă deloc neimplicare. Pur şi simplu, *tehné* îl circumscrie conţinutului care împrejmuieşte opera; artistul se exprimă *şi* pe sine, dar tocmai prin şi îndărătul unei pasiuni dezvăluitoare care îl depăşeşte. Lucrarea şi lucrătorul au acelaşi izvor.

JEAN-FRANÇOIS MILLET, *Rafala*, 1871–1873

«Conţinutul precede forma.», «Conţinutul creează forma.», «Forma este expresia exterioară a conţinutului interior» — scria Kandinsky. Forma este plasticizarea conţinutului, ea se naşte din conţinut — care are, de aceea, valoarea unui principiu, *causa prima*. Grecii spuneau: *mimesis*. *Mimesis* descrie intimitatea dintre formă şi conţinut; forma reprezintă, iar conţinutul este reprezentat. Conţinutul este singurul care este propriu-zis, pe cînd forma este numai prin *participare* la viaţa conţinutului. În acest sens al vechilor greci nota şi Kandinsky: «În general nu forma este elementul esenţial, ci conţinutul».

Conţinutul — ca o deschizătură a formei. Strategia pictorului este aceea de a nu «sufoca» pictura pe care o face — cu alte cuvinte, de a face astfel încît forma să rămînă întotdeauna deschisă, ca un ochi care priveşte încotrova, ca o apă care curge fără oprire. Blocarea acestui *deschis* al formei duce la pictura formală, adică la pictura lipsită de conţinut. Dar puterea picturii stă tocmai într-un fel de slăbiciune, oarecum în frîngerea ei: pentru că forma *nu poate* să circumscrie conţinutul, dimpotrivă, ea trebuie să se lase invadată de acesta, pînă dincolo de marginile ei. Pentru că, invers decît

https://biblioteca-digitala.ro

se crede în mod obișnuit, nu forma este cea care împrejmuiește conținutul, ci dimpotrivă, conținutul poartă în sine forma: forma este întru conținut. Dar dacă forma este «deschisul» unei picturi, atunci conținutul este «închisul» ei. Drumul pictorului duce dincolo de formă, dar dincolo de conținut nu se poate merge — deoarece înspre conținut se merge la nesfîrșit.

Problema lui *cum* — deci a formei — devine astfel altceva decît un simplu instrument de lucru: ea se dovedește a fi, în aparența ei sărăcie, traseul însuși pe care îl străbate un pictor; propriul său destin.
În ambianța conținutului, pictorul «parcurge» forma, iar forma îi alunecă mereu ca printre degete, în mișcarea ei către conținut. Activitatea pictorului se alcătuiește atunci dintr-un fel de amestec de grabă și de lentoare: un mers înainte și o rămînere pe loc, ca un popas al pelerinilor la răscrucea mijlocului de drum.

antichității și ar fi fost definitiv pierdute pentru posteritate dacă în epoca romană nu ar fi apărut moda de a le copia în piatră. Pe plan general, se poate afirma că omul a devenit treptat atotputernic asupra naturii datorită faptului că lutul, lemnul, osul, piatra sau metalul i-au permis *să însumeze* eforturile sale la cele ale generațiilor anterioare și să rupă astfel cercul existenței primare, cercul veșnicelor începuturi, pentru a se înscrie pe spirala infinită a devenirii.
Ponderea *imaginației materiale* în orientarea tendințelor gîndirii artistice nu poate fi neglijată fără a compromite capacitatea noastră de a le înțelege. O analiză asupra oricăreia dintre marile civilizații ale lumii ar oferi exemple concludente. S-a remarcat, de pildă, că zeii Greciei antice au fost de la început atît de «tereștri» încît și-au pierdut relativ repede credibilitatea. Este vorba aici de o trăsătură structurală în viziunea societății respective, ce se actualizează prin convingerea a zeci de detalii, cum ar fi acela — faptul izolat poate părea

forță, zvîcnet. Involuntar, privirea noastră începe să funcționeze rapid, ca un instrument de precizie, măsurînd și comparînd volumele, proporțiile, trăsăturile. Totul pare perfect identic, ca și cum marmura ar fi putut fi turnată într-o matriță. Și totuși . . . pe de o parte, strălucirea albă, diafană, odihnitoare dar rece, a pietrei, pe de alta, luciul mat, teluric, cald, al suprafeței întunecate a bronzului. Folosind un joc de cuvinte pe care limba nu l-a creat cu totul întîmplător, am putea spune că prima statuie are o anumită «înmărmurire» ce lipsește celei de a doua. Nu urmărim să susținem că Myron a exploatat aici conștient potențialitățile metalului pentru a accentua dinamismul reprezentării și că autorul copiei a făcut un enorm serviciu posterității transferînd opera maestrului într-un material ce s-a dovedit mai durabil în timp, dar care trădează o parte din sensul ei. Discuția noastră se situează la un nivel mai profund, acela al reprezentărilor colective despre materie și al repercutării lor asupra imaginii despre om: deoarece

omul și piatra

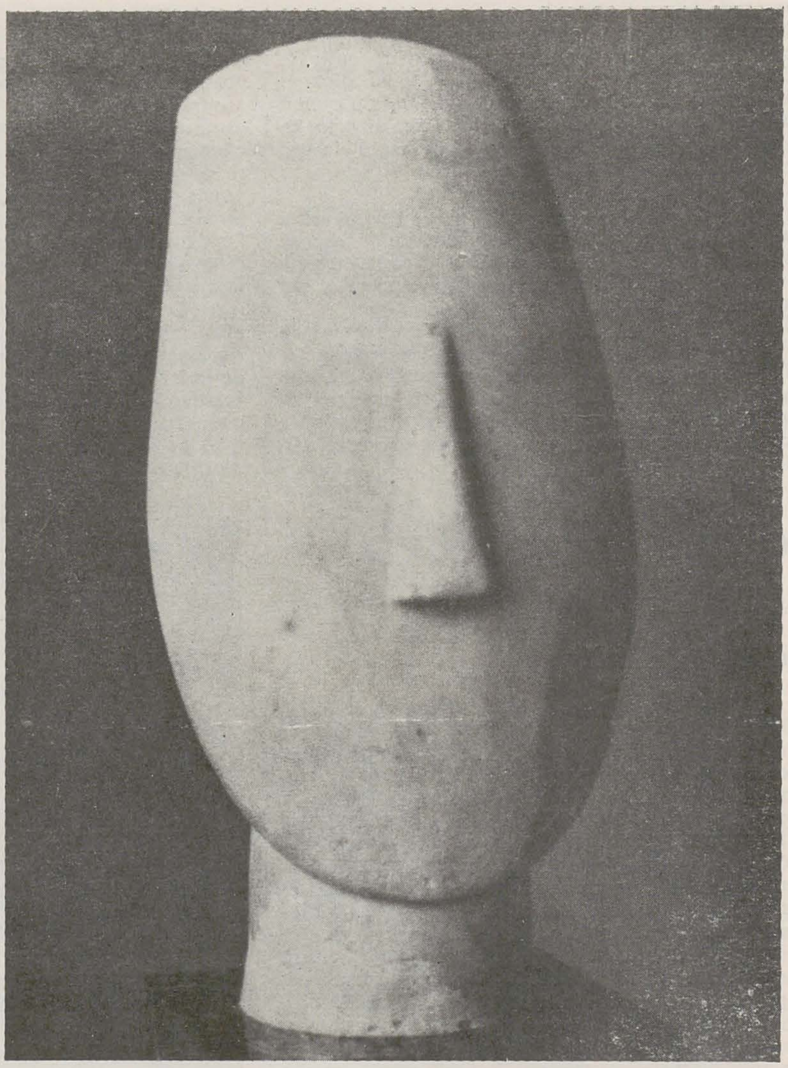
matei gh. crăciun

Hegel spunea despre granit că este sîmburele muntelui, substanța fundamentală la care aderă celelalte substanțe, și definiția lui coroborează sentimentele intime ale întregii omeniri, încă din preistorie. Piatra constituie acel *unu* al numerologiei ce unifică toate și din care toate se nasc. Cînd «moare», ea se transformă în lut sau în țărînă. În zonele acoperite doar de leș (loes) de piatră, oamenii au învățat s-o reînvie trecînd-o succesiv prin *apă* și apoi prin *foc* sau, mai simplu, lăsînd-o să se usuce la soare. Strivită, sfărîmată și arsă, roasă de vînturi, dizolvată și recristalizată, roca primară a săvîrșit, acum mii și mii de ani, după infinite prefaceri, miracolul vieții. Iar cînd viața ca atare, străbătînd un gigantic labirint, a creat algele, plantele, animalele și, în final, omul — acesta, din primele clipe, își va întoarce fața spre matricea unei caverne, căutînd protecție pentru puținul vieții sale și tinzînd să devină «etern» ca și zidurile ei reci, fără să-și dea seama că roca pe care-și odihnește capul, pe care o zugrăvește sau scrijelește cu scene propițiatorii de vînătoare, roca ce-i sporește forțele devenind cuțit sau ghioagă, reprezintă *celălalt* vas al unei clepsidre, care scapă legilor timpului așa cum le percepe el.
Treptat, ideea că oamenii se trag din piatră, argilă sau țărînă și-a croit drum în miturile creației din diferite colțuri ale lumii: Enkidu, fratele de arme al lui Ghilgameș, va fi plămădit din lut; Deucalion și Pira, singurul cuplu lăsat de Zeus în viață după potop, vor da naștere la noul neam de oameni sădind pietre în pămînt. Aceeași idee, amplificată la maxim, o regăsim în mitul păsării Phoenix, simbol al soarelui, a cărei renaștere din cenușă — din mineral — evocă regenerarea ciclică a întregului univers aflat sub influența solară. Mircea Eliade a arătat că oamenii culturilor megalitice își identificau strămoșii cu piatra și a analizat simbolismul litic în domeniul religios, demonstrînd că el valorizează calitățile de durată infinită, de permanență și de incoruptibilitate.
Dacă perenitatea rocii a constituit pentru om unul din primele îndemnuri de a-și dori nemurirea, ea i-a și oferit, pe un anume plan, posibilitatea de a o cuceri: nu ca individ, ci ca specie. Piatra i-a fost unul din primii mari prieteni. Hesiod scrie în *Teogonia* că pietrele «au păstrat miros de om». Afirmația reciprocă este de asemenea întemeiată, căci destinele lor s-au împletit permanent și fiecare a lăsat urme de neșters asupra celuilalt. Ea ne-a înzecit nu numai forțele fizice, cît mai ales pe cele ale spiritului, căci piatra lovită de ciocan sau daltă repetă, aidoma unui ecou inepuizabil, milenii la rînd, nu atît zgomotul cît mesajul acelor lovituri și-i unește prin aceasta pe oameni dincolo de moarte. Proprietatea de a «vorbi» în timp o are desigur orice obiect, indiferent de materialul din care este făcut. Dar dacă ne referim la ansamblul moștenirii istorice vechi, rolul principal în păstrarea legăturilor între generațiile îndepărtate în timp revine probabil pietrei.
Grecia oferă, în acest sens, un exemplu antologic. Se știe că sculptorii din marea epocă clasică preferau să lucreze în bronz și că, în general, nu utilizau marmura decît pentru statuile de mai mică importanță. Din nevoia de a refolosi metalul, majoritatea acestor sculpturi au fost topite încă de la sfîrșitul

surprinzător — că zeii, conform legendelor, s-ar fi născut *din pămînt*, afirmație implicită, deoarece ei apar toți ca fiind, direct sau indirect, copiii Geei, zeița pămîntului. Pe de altă parte, se știe că Grecia a contribuit enorm, folosind arta ca una din principalele căi de transmitere, la fundamentarea și răspîndirea unei imagini aproape desăvîrșite despre omul liber din punct de vedere spiritual, așa cum îl concepem azi. Dacă le privim din acest unghi, al libertății, sau mai precis al eliberării crescînde a individului, spre care arta aspiră chiar dacă societatea nu o poate realiza pentru moment, statuile Greciei antice par să aibă toate aceeași față multiplicată la nesfîrșit în două variante: demiurgi cu chip de oameni și apoi, din ce în ce mai frecvent, oameni cu chip de demiurgi.
Se cuvine însă să ne întrebăm ce explicație își găsește la nivelul simbolismului material preferința sculptorilor greci pentru bronz. Așadar, de ce metalul mai curînd decît piatra sau lemnul? Este poate suficient să privim copia în marmură după *Discobolul* lui Myron, păstrată la Muzeul național din Roma, pentru a desluși la limită o contradicție între subiectul sculpturii și materialul din care este executată. Să închidem o clipă ochii, cu gîndul că ne-am afla în sala unei expoziții, avînd în față, așezate alături, nu numai copia statuii lui Myron, ci și originalul în bronz, redescoperit printr-o întîmplare fericită. Atletul este surprins în poziția avîntului maxim ce precede aruncarea propriu-zisă a discului. Fiecare element al sculpturii este mișcare,

Myron este doar un caz printre altele, cel ce alege bronzul nu este artistul, ci epoca. De fapt, dacă marmura ar fi fost grecească, diferența ar fi fost mult mai mică, căci grecii își pictau de obicei statuile de piatră și templele cu vopsele de ceară, pentru a da trupurilor și veșmintelor culoarea lor firească, iar construcțiilor, pe cea a apei, a cerului, a soarelui. Policromia artei grecești a făcut obiectul unor controverse extrem de pasionate, pe la mijlocul secolului trecut. Descoperirea ei revela o incompatibilitate de gusturi între perioada modernă și «idealul» elen ce-i servise drept principală referință: într-adevăr, între un Zeus și o Afrodită executate în marmură albă și «omologii» lor cu trupuri vopsite în culori carnale există o deosebire esențială de viziune estetică. Elie Faure făcea observația paradoxală, dar fundamentală, că grecii nu au cunoscut «piatra pentru ea însăși, lumina încremenită». Am putea adăuga că ceea ce au cunoscut, ceea ce au descoperit și exploatat artistic, atingînd culmi de nedepășit, a fost *metalul*.
În mai toate civilizațiile, din cele mai vechi timpuri, metalul a fost perceput ca simbol al curgerii de forțe. Statuia de piatră conotează întotdeauna blocul, cariera, muntele din care a fost scoasă, și prin aceasta, ideea de unitate, de contopire, de masă. Să ne reamintim, spre exemplu, de sutele de chipuri săpate în relief, în India, pe pereți gigantici ai stîncilor și redînd jocul efemer al dragostei: statuile acelea nu se desprind din masa de piatră decît în clipa cînd ochiul le mîngîie contururile.

https://biblioteca-digitala.ro



Dacă ar avea glas, ele ar vorbi probabil despre ele două planuri ale existenței: dansul carnal ald vieții și, dincolo de el, formînd un fundal veșnic, cisoluția în sinele universal, unificator. Metalul, în schimb, este un element de individualizat. Faptul că marii sculptori greci au fost în mod predominant bronzieri ni se pare interesant de analizat, deoarece coroborează viziunea Greciei antice despre om. Omul — sursă și canal de energie liberă, omul — demiurg este, în primul rînd, o făptură de metal. În cazul Greciei, individualismul, corolar al ideii de libertate, își găsește expresia în folosirea de preferință a metalului în sculptură și, în paralel, în triumful tragediei, ca gen literar ce pune cel mai bine în evidență personalitatea individului, precum și în forma de organizare tipic greacă a polisului, ce asigură independența politică, spirituală și materială a cetățeanului grec și independența relativă a unor comunități restrînse.

Ce s-ar putea spune, în această direcție, despre Roma? Arta, literatura și filosofia ei sînt atît de puternic influențate de modelul grec, încît sesizarea unor specificități trebuie să se facă cu maximă prudență. Geniul Romei s-a afirmat cel mai bine în celebrele drumuri, poduri și apeducte, ale căror ruine se mai întîlnesc și azi în tot cuprinsul fostului imperiu. Trăsătura esențială a acestor construcții este *orizontalitatea* lor. Chiar atunci cînd apeductele ating înălțimi amețitoare, ele rămîn simple salturi ale pietrei, paralele cu fața pămîntului.

Grecia a vorbit despre *om*; Roma va vorbi despre *oameni*, mai întîi în sens restrîns, apoi în sens larg de comunitate umană, edictînd legi asupra raporturilor sociale, ce-și vor menține în esență valabilitatea pînă în zilele noastre. Dacă Egiptul înălțase piramida de piatră pentru a ajuta *un om* să se regăsească pe sine după moarte, într-o a doua existență, dacă Grecia, considerînd omul ca măsură a tuturor lucrurilor, ridicase temple de proporții « umane », vrînd să ajute pe fiecare om, pe fiecare cetățean în parte din cuprinsul democrației sale mărginite, să se cunoască mai bine *pe sine*, Roma va construi teatre, terme și circuri destinate *mulțimii*. Nu ne putem opri aici pentru a examina în detaliu esența spiritului civilizator roman; ne vom mulțumi să relevăm extraordinara sa forță de absorbție, prin care a reușit să contopească durabil, într-un singur imperiu, populații cu moduri de viață și fonduri culturale de o varietate greu de imaginat azi. Pentru a-și realiza visul de dominație mondială, Roma avea nevoie de elemente unificatoare cu valabilitate universală. Dreptul roman apare ca urmare a acestei necesități. Știm însă, din cele spuse mai sus, că pe planul reprezentărilor estetice, materia care redă cel mai bine ideea de unitate și perenitate este piatra. Nu trebuie deci să ne surprindă faptul că romanii, dînd glas gusturilor lor, copiază bronzurile grecești în marmură și renunță la vopsitul templelor. Mai apoi, preferința lor pentru basoreliefurile în piatră apare ca un episod al tranziției de la sculptură la mozaic. Imaginea se retrage, secol după secol, din ce în ce mai adînc în piatră, multiplicînd la nesfîrșit personajele, diferențiate din ce în ce mai puțin și unite din ce în ce mai puternic de aureola sanctificatorie a adoptării unui crez — ne referim la mozaicurile bizantine. Este dificil să situăm punctul culminant al acestei fuziuni, punctul în care individul dispare, contopit în masa comunității, devenită un singur trup... trupul *miresei*.

Stilurile romanic și gotic conțin deja, în germene, răsturnarea fundamentală produsă de Renaștere în legătură cu afirmarea omului, a personalității umane creatoare, individualizate. În artă, imaginile vor redeveni dinamice, desprinzîndu-se din piatră mai întîi prin efectul optic al perspectivei, apoi definitiv, o dată cu triumful picturii pe pînză. Dincolo de planul artelor, dar nu cu totul independent de el, o trăsătură esențială a erei deschise de Renaștere privește apropierea omului, prin intermediul științei și tehnicii, de metal, mai precis de mașina de fier, zeul timpurilor moderne, căruia i s-a conferit predilect funcția de model teleologic a demiurgilor și eroilor de odinioară. Mașina, ca ansamblu logic guvernat de o structură de relații cauză/efect, ce nu admite zone de incertitudine, a generat un microunivers de lumină gravitînd în imediata apropiere a minții omenești și înglobînd-o treptat în cîmpul său de energii ordonatoare, oferind un limbaj unic omenirii și o zonă de convergență între culturi.

Relația om/materie devine tot mai complexă cu cît avansăm în timp și, prin aceasta, din ce în ce mai greu de urmărit.

Tendințele artei contemporane sînt mult prea diverse pentru a se lăsa grupate sub o singură definiție. Ne vom mulțumi, de aceea, să menționăm cîteva fenomene ce s-ar putea reuni pe traiectoria unei spirale, continuînd mișcarea spre individualism printr-o mișcare inversă, dirijată către societate. Sîntem îndreptățiți să considerăm că atunci cînd pictorii aruncă penelul și încep să picteze cu degetele, cu mîinile, cu corpul, sau cînd reduc tabloul la simple carouri de culoare, ei dau probabil glas unei dorințe subconștiente de a se uni cu pasta sau culoarea, de a regăsi, dincolo de conturul formelor, reazemul materiei unificatoare. O semnificație similară o are și îngroșarea tușelor, reducerea desenului sau, în sculptură, a formelor la esențe: cînd dispare portretul individului, apare cel al *omului*, al masei umane ce trăiește în fiecare dintre noi. Poeții renunță la strofe, rime și metrică și compun o poezie a cuvîntului, făcîndu-l să explodeze semantic, pentru a se putea mai bine uni și pentru a ne uni prin el, pe noi, cu materia a tot ce este mai imaterial. Compozitorii scriu muzici care nu mai sînt melodie, ci sunet, sunet conceput ca entitate în sine, menit să provoace, să incite auditoriul. Fiecare punct sonor devine o notă și fiecare notă o direcție de expansiune a percepției și a spiritului, de deschidere a sa spre exterior. În teatru, actorii coboară de pe scenă în sală și din sală în stradă, rupînd barierele de separare cu publicul și viața reală și transformînd actul dramatic într-o experiență directă, imediată — *happening* — de contact social. Poate că unul din principalele sensuri pe care le-a vehiculat teatrul absurdului este acela că, în ultimă instanță, individualismul devine absurd. Stresul psihic pe care îl produce izolarea nu poate fi îndepărtat decît prin înlăturarea cauzei: din *solitar* eroul va trebui să devină *solidar* — cu societatea, cu natura, cu materia, cu universul. Nu s-ar cuveni oare să punem această evoluție sub semnul « spiritului » pietrei?

p. 25
Parthenon

p. 26
Menadă adormită, sec. IV î.e.n.
Cap de idol cicladic

https://biblioteca-digitala.ro

puncte de vedere

simbol și transformare

contribuție la arta oceaniei

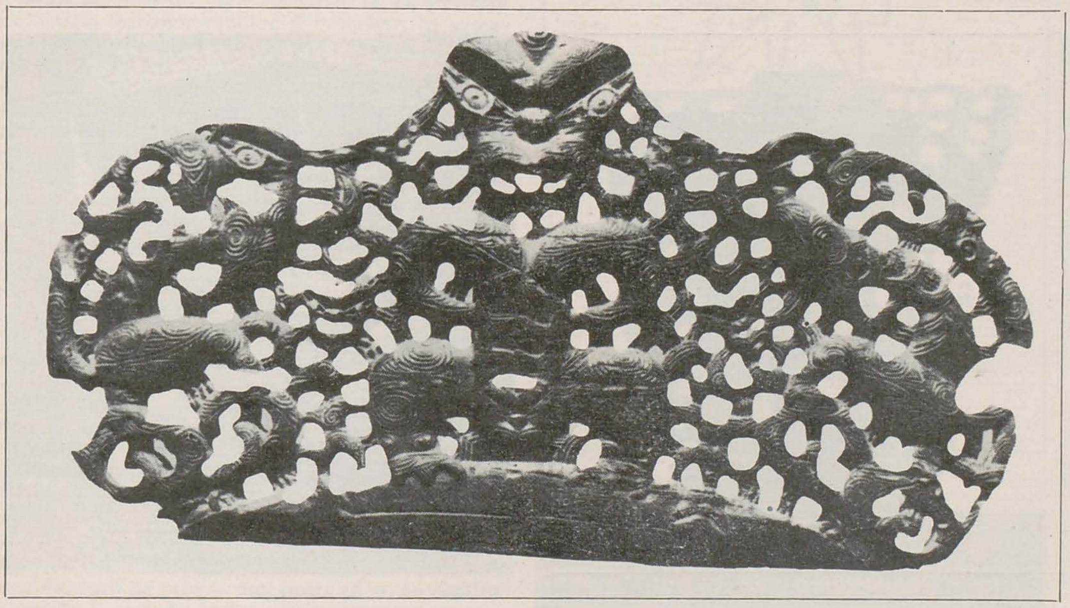
dragoș gheorghiu

În ciuda desuetudinii teoriei difuzioniste, prezentul studiu își propune să demonstreze, în unitatea determinată de spațiu și timp a Oceaniei, migrația simbolului dublu al uniunii solaro-htoniene (exprimat prin conflictul dintre pasăre și șarpe), cu toate transformările datorate mecanismelor psihologice sau interpretărilor subiective.

Vulturul-mascul este antagonicul șarpelui-femelă, Python sau Nāga, « Natura-Mamă sau Pămîntul-Mamă (. . .) îmbrăcată în tegumentul reptilian dezgustător/ajuns prin « răpire »[1] (n.a.) / mireasa aleasă a Soarelui »[2]; simbol ascensional, vulturul este mesager (gr. aggelos, lat. angelus), purtător al corpului și al sufletului, Anima feminină sau Deus consumens, fizic și spiritual.

Zborul, la început exprimat prin hipertrofierea aripei[3], devine subînțeles datorită antropomorfizării simbolului, aripa fiind acum o anexă a corpului ca la șamanii tibetani sau la zeul Mercur, proces ce tinde spre stabilizarea imaginii într-una din formulele celor nouă combinații rezultate din asocierea simbolului solar al păsării (P) cu cel ofidian (O) și antropomorf (A): $\frac{P}{O}$; $\frac{P}{O+A}$; $\frac{P}{A}$;

« Răpirea unei Nagi » (Ganghao, după Grünwedel și Coomaraswamy)



Placă decorativă, lemn (Artă maori, Noua Zeelandă — British Museum)

$\frac{P+A}{O}$; $\frac{P+A}{O+A}$; $\frac{P+A}{A}$; $\frac{A}{O}$; $\frac{A}{O+A}$; $\frac{A}{A}$.

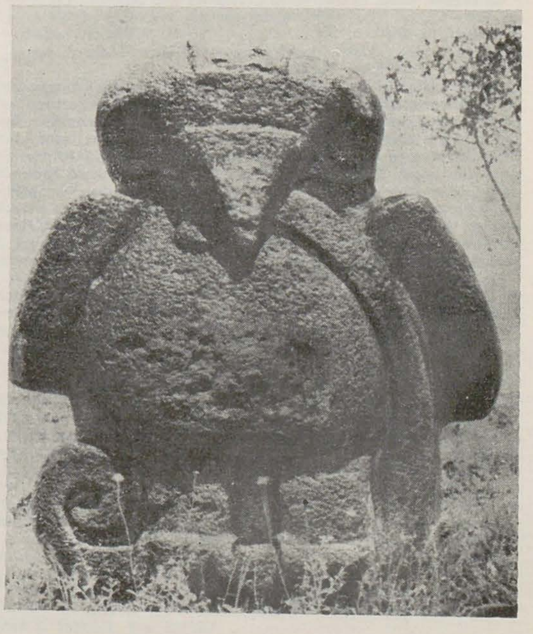
Polaritatea simbolului va fuziona, prin sinergia interpretării, într-o entitate masculină, solară-htoniană: dragonul, Quetzalcoatl, sau, mai recent, « Alien » (erou al filmelor de science fiction), șarpele confundîndu-se cu anatomia păsării în sculptura maori.

Divinitate minoră a panteonului hinduist, vulturul antropomorf Garuda, care răpește pe Nāga sub formă de femeie-ofidiană sau șarpe cu două cozi, devine, datorită conținutului arhetipal al acțiunii sale, unul dintre simbolurile migratoare cele mai răspîndite în Oceania. Anumite elemente tipic indiene, cum ar fi de exemplu reprezentarea formalistă a șarpelui cu două cozi sau a capului Garudei cu creastă și urechi[4], se regăsesc copiate în toată arta Pacificului, pînă pe coastele Americii, răspîndire datorată colonizării sau misionarismului diverselor secte brahmanice, budiste sau hinduiste[5]. Regatele indianizate, extinse pe o arie din Burma pînă în Celebes, au influențat cultural populațiile primitive de la răsăritul lor, din Melanesia și Polinesia, creind stilul indo-austronesian, considerat pînă acum ca fiind reprezentat prin « statui sculptate ,,pe rotund" (adesea prevăzute cu suporturi) și finisate neted-lucios, în poziții și gesturi sofisticate, caracteristice »[6].

Între secolele XIII—XVI, interval de maximă înflorire a artei sud-estului asiatic, apare în Polinesia, la populația maori, o înflorire stilistică catalogată de J. M. Davidson[7] drept « Expansiune și transformare rapidă », caracterizată printr-un decorativism spiralat (în redare aproape bidimensională) cu trimiteri directe la gramatica formală indo-javaneză sau khmeră[8], precum motivele « Tiki » sau « Manaia » (« pasăre stilizată »)[9]. Tiki-ul[10] frontal în manieră t'ao t'ieh (dovada unui fond anterior oriental) și Manaia, o figură umanoidă cu cioc în proiecție laterală, sînt în acest caz imagini ale păsării Garuda (element apotropaic decorativ, comun Indochinei și Indoneziei, în Java de exemplu, apărînd extrem de frecvent pe arme sau la decorarea locuințelor). Compozițiile maori, cum sînt acele « sculpturi de deasupra intrării sălii de sfat »[11] care copiază compoziția triunghiulară a ornamentației frontoanelor orientale, prezintă un personaj central[12] cu creastă, cioc și gheare, cu mîinile așezate pe abdomen într-o atitudine prehensilă, cu picioarele desfăcute și avînd o figură umanoidă în locul sexului; este o interpretare a motivului clasic indian al Garudei consumînd șarpele, al cărui corp filiform a fost înlocuit de limba păsării antropomorfe, în redare t'ao t'ieh. Entrelac-urile compoziției și celelalte personaje-Tiki, simetrice față de figura centrală, întăresc ipoteza modelului oriental, cu atît mai mult cu cît, la fel de frecvent ca și Garuda, cîteodată confundîndu-se, apare în decorația maori a stîlpilor de deasupra ușilor « Makara » sau în combinația « Kāla-Makara », « preferată în estul Javei »[13]. Un exemplu al sincretismului de mai sus este basoreliefului cu « strămoși »[14] din Taiwan, în care personajul central, încadrat de o decorație care înlocuiește aripile, ține în brațe o formă umanoidă[15] al cărei cap îl atinge cu limba — o interpretare a elementului ofidian, care în alte exemple pornește din creștetul personajului ținut în brațe. Compoziția de mai sus ar explica, astfel, diferitele grupuri statuare numite « maternități », cum sînt cele din Tahiti sau Lacul Sentani din Noua Guinee.

Motivul se întîlnește pînă în cultura San Agustin (Columbia)[16] unde sînt prezentate mai multe variante: pasăre cu creastă ucigînd șarpele, monștri antropomorfi cu creastă purtînd în brațe mici figuri umanoide, sau devorînd șerpi, al căror cap îl țin în dreptul abdomenului. Acest ultim tip compozițional există interpretat și antropomorf, figura antropoidă devorată fiind ținută cu capul în jos, pentru a păstra neschimbată poziția capului și a corpului față de modelul ei zoomorf. Tratarea pe rotund a conturului, sugerînd aripile, forma crestei și a ochilor sînt apropiate de cele ale sculpturii cu pasărea devorînd șarpele, dovedind identitatea de conținut a celor două reprezentări. Motivul hinduist al Garudei cu șarpele cu două cozi, care este interpretat prin personaje care țin în mîini două baghete verticale[17] sau în V, demonstrează că sensul acestui model copiat nu

Monolit, templul inferior, mesita B (Sant Agustin, Columbia)



Monolit, « Vultur devorînd un șarpe », mesita B (San Agustin, Columbia)

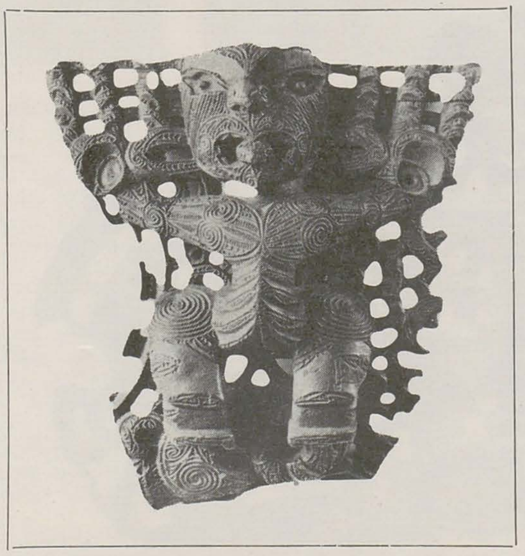
https://biblioteca-digitala.ro

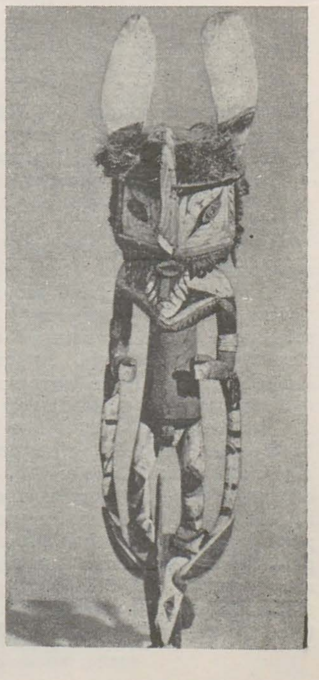
a fost înţeles şi justifică originea lui străină. Revelatoare pentru cele de mai sus este şi concepţia megaliticului « Obispo »[18] sculptură simetrică în care personajul principal, cu o mică formă umană în braţe, este dublat « în oglindă » de un alt personaj cu un şarpe, « explicaţia » celeilalte compoziţii. În rest, arta statuară din San Augustin, datorită combinaţiilor originale realizate, este o exemplificare ideală a transformărilor subiective pe care le suferă forma unui model dat, conciliind teoria difuziunii cu cea a dezvoltării culturale independente.
Caracterul consumării solare a Garudei este exprimat în Noua Britanie prin « măştile pentru dansuri nocturne, numite Kavat (. . .) ale actorilor care poartă şerpi (ce vor fi consumaţi în final) cu care sar prin foc ». (. . .)[19].
Garuda apare figurată pe scuturi în toată Noua Guinee, datorită procesului de apotropaizare şi abstractizare, care are loc la fel şi la statuile « Korwar » din zonă, ce « ţin în mîini un scut, o « balustradă », un băţ sau un şarpe[20]. Contrar ipotezei lui Lommel[21], şarpele, « simetric sau asimetric aşezat », se transformă în « balustradă » apotropaică sau scut, fiind structura lor iconică.
Şarpele cu două cozi al statuilor « Uli » din Noua Guinee, printr-un proces de sinergizare a imaginii prin fuziunea elementelor constitutive, devine coafura-sprîncene a zeului hawaian al războiului Ku-Ka ili-moku, care îi conferă « imaginea unui cap de reptilă »[22].
Imaginea rezultată, foarte impresionantă, pare să fi fost sursa de inspiraţie pentru artistul elveţian H. R. Giger, atunci cînd a desenat monstrul cosmic din filmul s.f. « Alien » (regia R. Scott, 1979), o înşiruire de simboluri solaro-htoniene. Eroina filmului, « Anima », este urmărită de un monstru antropo-reptilian introdus în toracele unui cosmonaut, aidoma imaginii divine arhetipale a lui Clement din Alexandria: « un balaur care se înfige în sînul celui pe care vrea să-l iniţieze »[23]. În finalul cu roluri inversate, datorat simbolismului european, eroina va ieşi biruitoare, « confirmată » iar adormirea ei în recipientul cu gaze lichefiate, un echivalent al nemuririi, o va situa în galeria saurohtonilor, alături de Garuda.
Nil novi sub sole.

NOTE

1 « Se observă (. . .) că moartea în mîinile zeului este de asemenea o fericire şi o consumare dorită. Dacă Vulturul, nostre Deus consumens, « devorează » de adevărat pe Nagi (« ne l'enlève que pour la manger », cum spune Foucher, L'art greco-bouddhique, p. 37), aceasta nu este numai o consumare, ci de asemenea o asimilare şi o încorporare, dacă actul violenţei solare este o răpire, el este în acelaşi timp o « răpire » şi o « transportare », în amîndouă sensurile cuvîntului ». A. K. Coomaraswamy 1977. Traditional Art and Symbolism. Princeton University Press, New Jersey, p. 33
Acest dublu sens se regăseşte la toate reprezentările antropomorfe ale « răpirii »: o sculptură romană, copie după un original grec, prezintă pe Ganimede « îmbrăţişînd vulturul », o alta, indiană, de influenţă elenistică, prezintă de asemenea cuplul Garuda-Nāga în îmbrăţişare. În sculptura indiană, personajul feminin, susţinut de ghearele păsării, ţine deasupra capului un fragment ofidian, aluzie la originea lui htoniană. Poate că şi din cauza atitudinii pasionale şi a proporţiei personajelor, s-a ajuns şi la denumirea eronată de « maternităţi », dată unor grupuri statuare melanesiene sau polinesiene.
2 Ibidem, p. 335
3 Cum este, de exemplu, prezentat în frescele lăcaşului de cult de la Catal Hüyuk, Anatolia Centrală, mil. VII î.e.n. — după M. Gimbutas, 1989, « Spiritualitatea vechii Europe », p. 85, în « Civilizaţie şi cultură », trad. rom. S. Paliga, Meridiane, Bucureşti.
4 În Golful Papua, măştile sînt « deseori prevăzute cu urechi de dimensiuni mari şi cioc proeminent ». J. Guiart, 1963. Océanie, Gallimard NRF Paris, p. 364
5 D. Freser, 1962. Primitive Art. Thames and Hudson, London, p. 121—123
6 Ibidem, p. 144
7 J. M. Davidson, 1984. The Prehistory of New Zeeland, Longman Paul, Auckland, p. 223—4
(. . .) forma arcului a devenit un motiv încorporat frunzişului sculptat care domină toată compoziţia. Privind îndeaproape acest ornament vegetal cu relieful scormonit, se descoperă makara, lei şi mici personaje, care sînt atît de bine amestecate cu frunzişul, că întreg ansamblul dă impresia de a fi o junglă. Acest tip de ornamentaţie arhitecturală (abundenţă de motive vegetale, groază de vid, dorinţa de a acoperi toată suprafaţa cu cît mai multă sculptură posibilă) este caracteristică stilului cambodgian evoluat ». S. E. Lee, 1966. L'Art Oriental. Éditions Sequoia, Paris-Bruxelles, trad. franceză: France de Grandmaison, p. 232.
9 D. Fraser (citat 5), p. 143.
10 « motiv (. . .) marquisian tipic ». J. Guiart (citat 4), p. 364.
11 D. Fraser (citat 5). p. 137
12 « (. . .) o figură centrală înconjurată simetric de altele două şi de figuri care echilibrează, de o parte şi de alta, subsolul compoziţiei (. . . »). S. E. Lee (citat 8). p. 233.
13 L. Frédéric, 1964, Sud-Est Asiatique. Arts et Métiers Graphiques, Paris, p. 195.
14 D. Fraser (citat 5). p. 141. « (. . .) legătura imaginii strămoşului cu motivul şarpelui nu este surprinzătoare; este de remarcat că figurile ghemuite timpurii, cum sînt bronzurile chinezeşti, arată această legătură ».
15 În ritualul de iniţiere australian, « Instructorii ridică în aer pe novici de mai multe ori, novicii întinzîndu-şi mîinile spre cer. Semnificaţia acestui gest este clară: neofiţii sînt consacraţi zeului cerului ». A. W. Howitt. 1904. The Native Tribes of South-East Australia. London, p. 628—31.
16 Zona de impact de deasupra Ecuatorului, a curentului cald de suprafaţă ce vine dinspre est în luna ianuarie. După World Atlas, 1986, Esselte Map Service, Stockholm, p. 116.
17 Numite « Korvari cu beţe / Şi care se găsesc în zona (n. aut.) / restrînsă a Indoneziei de est şi în vestul Noii Guinee ». A. Lommel (citat 14) p. 300.
18 « Episcopul », numit astfel datorită formei « mitrei » derivate din creasta păsării Garuda.
19 D. Newton. Visual Arts of the Pacific, p. 61, în African, Pacific and Pre-Columbian Art in the Indiana University Art Museum, 1986, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
20 A. Lommel (citat 17), p. 300.
21 Ibidem, p. 300.
22 J. Guiart (citat 4), p. 380.
23 C. G. Jung, 1932. Métamorphoses et symboles de la libido. Montaigne, Paris, p. 323.

Garuda, sec. XIII—XIV (Binh-Dinh, Vietnam)
Fragment de lintou (arta maori, Noua Zeelandă — Philadelphia)
Friză cu Garuda (Vat Po, Bangkok, Thailanda)
Figură de strămoş de tip « Uli », derivată din Garuda, lemn (Noua Irlandă, Museum für Volkerkunde, Hamburg)
Sculptură « Malanggan » de tip « totok » (Lonan, Noua Irlandă, Muzeul etnografic din Budapesta)
Scut decorativ, lemn (Sepik, Noua Guinee — Museum of Primitive Art, New York)
Monolit, mesita C (San Agustin, Columbia)
Ku-ka'ili-moku, zeul hawaian al războiului (Museum of Mankind, Londra)





acordul retinelor

liviu iliescu

În expunerile anterioare * m-am referit la cîștigurile ce ar putea rezulta pentru artele vizuale din cunoașterea unor fenomene psiho-fiziologice provenite din emiterea de *informații diferite* pentru fiecare ochi în parte (folosind și un cuplu de oglinzi așezat în dreptul unuia din ochi), ceea ce permite multiplicarea stimulilor în comunicarea dintre artist și subiecții receptori. Aceste fenomene sînt în general cunoscute, dar aplicarea lor la creația plastică poate permite trecerea de la simple teste, la comunicări de conținuturi artistice netransmisibile, după cum cred, printre alte modalități. În plus, se oferă astfel noi posibilități de explorare psihologiei experimentale, oricum interesată în studierea limbajului plastic.

Modalitățile bioptice impun învățarea unor reguli, dar dincolo de acestea, tema compoziției și părțile ei principale se pot elabora în ritmul cunoscut al avalanșei ideilor, fără restricții în ce privește combinația formelor, liniilor și culorilor, în succesiunea impusă de spontaneitatea inspirației. Lucrarea continuă apoi prin dezvoltarea temei, folosind mijloacele exprimării bioptice. Printre altele, se remarcă și crearea impresiei de *anulare gravifică:* mai ales în cazul formelor în spațiu, privind bioptic, apare tendința de disociere a unor părți care, la privirea normală, păreau ancorate puternic în ansamblu și care, în timpul de adaptare, parcă se desprind, deplasîndu-se prin «plutire» către poziția «gestaționară» prevăzută de artist.

Arta bioptică oferă posibilitatea ca formele în spațiu să cuprindă stimuli pentru perceperea unui spațiu care să se întindă în profunzime, corespunzător disparităţii retiniene minime. Ceea ce în spațiul înconjurător reprezintă distanțe de ordinul sutelor de metri, poate sugera în artă lansări către visul depărtărilor nelimitate. Asemenea modalități de transformare a spațiului plastic se pot înscrie în sensuri contrare ritmurilor stresante — contrarietate ce duce la coborîrea în sine și la destindere, prin evadarea din obișnuit, către contemplarea *orizonturilor interioare.*

În încercarea de a explica, în continuare, poziția experimentului bioptic, voi folosi unele denumiri simplificatorii pe care — deși poate că nu au deplină acuratețe teoretică — le consider oportune pentru orientare, ca și pentru inițierea unei sistematizări a rezultatelor obținute de mine pînă acum.

Este cunoscut, astfel, fenomenul de antagonism al cîmpurilor vizuale: *rivalitatea retiniană.* Ea are loc, de exemplu, dacă unui ochi îi este adresat un pătrat, iar celuilalt, un triunghi. Cînd însă formele adresate ochilor tind să fie identice, în limitele disparității retiniene (ca în cazul corespondențelor stereoscopice), imaginile, după cum se știe, sînt sintetizate în cortexul subiectului, rezultînd un singur ansamblu. Este ca și cum retinele s-ar pune ele însele de acord, deși *antanta retinelor* are loc de abia prin prelucrarea informației în centrii nervoși. Prin această prelucrare, o parte însemnată a detaliilor ne-comune (neregularități, asperități, neuniformități ale cîmpurilor colorate) sînt inhibate, obținîndu-se o imagine ce tinde către perfecțiunea dorită: atît liniile cît și cîmpurile apar mai uniforme, iar tușele, mai topite. Este și o creștere calitativă, care produce «transducții» emoționale, contribuind la *transformarea spațiilor plastice.*

Pe de altă parte, se pare că perceperea creațiilor vizuale provoacă instalări la diferite potențiale în cîmpul psihic, cîmp care, într-o primă aproximație, îmi apare bipolar: către *polul I* se instalează creațiile care provoacă asimilări în combinație cu declanșări puternice de psiho-reprezentări și evocări, iar către *polul II*, creațiile cu declanșări minime, acestea din urmă impunîndu-se prin stranietatea lor, prin singularitate și printr-o prezență uneori brutală. Modul de a picta, tușa, provoacă (chiar și în cazul unor compoziții abstracte) percepții cu depuneri către *polul I*, în timp ce colajele și formele tridimensionale tind să provoace instalări către *polul II*.

Tot pentru orientare, încerc să reduc fazele mecanismului complicat de transpunere a exteriorului în «interiorul psihic», la relațiile ce se stabilesc între *spațiul oferit percepției*, care include atît mediul înconjurător cît și pe cel creat de stimulii prezenți în elaborările artistice, și *spațiul psihic*, înțeles ca rezultantă istorică formată în subiect, în contact cu mediul fizic și social. *Spațiul oferit percepției*, după cum se știe, se prezintă cu structuri diferite, fiind jalonat fie de experiența obiectelor, fie de stimuli a căror metrică (cel puțin în creațiile artistice moderne) este diferită de convențiile proporționalității sau ale perspectivei naturaliste. Cu toate acestea, și spațiile elaborate mai naturalist conduc la *instalări contradictorii* în spațiul psihic. Astfel, de exemplu, spațiul oferit de tabloul «Impresie, răsărit de soare» de Claude Monet (cu soarele prezent în imagine) îmi apare mai puțin întins decît cel din versurile eminesciene «De treci codri de aramă, de departe vezi albind / Ș-auzi mîndra glăsuire a pădurii de argint»; spațiile din «La steaua» și din «Luceafărul», ca și din versurile lui Blaga («Sapă frate, sapă, sapă, / pînă cînd vei da de apă /. . ./ Sapă numai, sapă, sapă, / pînă dai de stele-n apă», deși rațional sînt mult mai întinse, îmi apar aplatizate, dar cu translații în alte structuri psihice. Sînt cunoscute, de altfel, picturi celebre ale plan-spațiului modern care oferă percepției un spațiu cu structuri raționale și care, de asemenea, se instalează aplatizat, dar există și părerea că nu trebuie să ne producem «infirmități» prin inhibarea dorinței și a nevoii de spațiu cu depărtări.

În practica artistică a modernității, transformările aleatorii ale figurativului, precum și nonfigurativul îmi apar ca lansări pe traiectorii ce presupun investigări intensive, mai adîncite, ale universului interior. Chiar dacă libertățile cîștigate de artist restrîng posibilitățile de comunicare prin *fondul educațional comun*, format și dezvoltat datorită unor vectori înnăscuți și activați social, se constată unele avantaje ce decurg din instalările în cîmpul psihic al receptorilor către ceea ce am denumit anterior *polul II:* șocul stranietății, valorificarea superioară a tonurilor, a succesiunii tentelor în ansambluri către care sensibilitatea se deschide rezonant, mobilizînd structuri mai adînci. Cu toate acestea, libertatea de expresie și degringolada modalităților, deși s-au soldat cu importante cîștiguri plastice, au dus la o scădere de potențial a factorilor psihici generatori: s-au diminuat *fiorii misterului* — aceia care, alături de *nevoi*, îl împing pe om la acțiuni al căror rezultat eficient îl constituie *progresul*. În artele vizuale moderne, se poate observa destul de pregnant succesiunea stărilor de apogeu emoțional, rutină și exhibiție.

Fiecare om are cîmpul său psihic, dar cîmpurile oamenilor nu se suprapun, ci se întrepătrund, formînd intersecții unde se generează *atmosfera educațională*. Antenele fine ale receptorilor sensibili sesizează cu anticipație stagnările din intersecții, factorii rutinieri care împiedică extinderea acestei atmosfere, mai ales în ce privește conținutul spiritual. Desigur, se vor găsi direcții noi, dar, pentru aceasta, poate că cei care își simt chemarea ar trebui să pornească la drum, cu esențele pe care și le-au agonisit, să se depărteze în pustiuri netede, fără urme și umbre, și să asculte vocile din *cerurile interioare.*

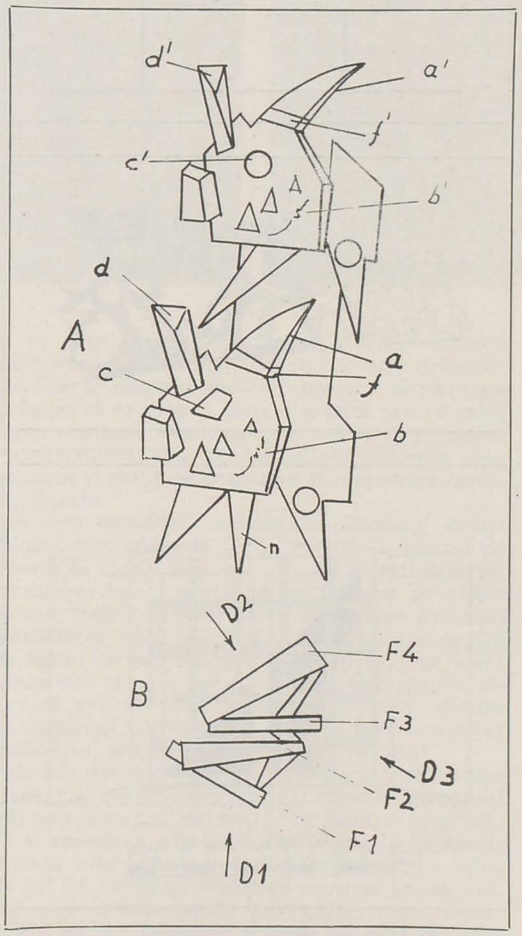


Fig. 1

În figură este schițat un exemplu de sculptură bioptică. Este un ansamblu etajat, avînd în corespondență bioptică elemente ca: decupări, contururi, proeminențe, precum și suprafețe colorate diferit. Pe lîngă dispunerea lor etajată, formele au și o coordonată radială, astfel ca unele suprafețe interioare să prezinte fonduri colorate pentru decupările din structurile exterioare. Efectele pe «desprindere» și «plutire» se obțin și prin ruperea contururilor, folosind proeminențe sau benzi colorate.

Vederea A. — vedere principală

Vederea B. — vedere de sus a limitelor care circumscriu formele în spațiu

D1, D2, D3 — direcții preferențiale de observare

F1, F2, F3, F4 — forme în spațiu care conțin corespondențe bioptice

a, a' — contururi în corespondență bioptică

b, b' — succesiune de triunghiuri (decupate) corelate astfel încît să se obțină inversarea perspectivei naturaliste

c, c' — suprafețe colorate sau decupări care provoacă rivalitatea retiniană

d, d' — proeminențe corelate pentru desprinderea lor de ansamblu

f, f' — elemente pentru ruperea contururilor

n — contur necorelat

Fig. 2

Spațiul somonilor. *Știre: urșii-pescari pe unul din rîurile repezi ale Alaskăi . . . În toiul verii, cînd somonii se îndreaptă din Oceanul Pacific spre izvoarele rîurilor, pentru a-și depune icrele la cascade, cînd somonii sar în susul apelor, pe unii îi pescuiesc urșii, dar alții continuă să meargă spre izvoare, unde depun miliarde de ouă, după care mor . . . Ce sensibilități îi mișcă de la mii de kilometri către acele izvoare: cîmpul terestru, moleculele apei primare care se împrăștie în ocean și care le este firișorul de mălai călăuzitor? De la naștere, ei s-au rostogolit către casa lor, oceanul; tineri, cu mișcări de săgeți, s-au zbenguit în sunetele auzite și înțelese numai de ei, pentru ca apoi, către sfîrșitul vieții, să intre pe cel mai greu drum, cu salturi de oțeluri, în sus, în repezișul cascadelor, consumînd exploziv supremele lor energii, pentru a ajunge la apa primară, apa cu cea mai mare limpezime, descîntată cu cele mai fine dresuri și semne, în cele mai ferite cuiburi albăstrite de cer. Au văzut poate într-o fulgerătoare umbră, au văzut cu ochiul lor fix cum monștrii le înghit semenii alăturați și, fără sentimente de milă, de frică, de ură sau de răzbunare, și-au urmat hipnotic calea, ajungînd la hotărîtele coordonate din univers prin forța destinului lor colectiv . . . I-a fost dat omului să simtă forțe care să se adune pentru efortul suprem, spre sfîrșitul destinului său, pentru ca semnele sale să înfrunte torente în susul cascadelor și să fie atît de puternice încît, fără teamă și ură, să străbată prin negări către apele primare. Vor ajunge oare unele pînă la acele ape limpezi pentru ca, după germinație, rodul lor să se rostogolească în lume? Vor mai rămîne izvoare de ape primare, cu cea mai mare limpezime, descîntate cu cele mai fine semne, ape așezate în cuiburi albăstrite de cer?*

* Pictura bioptică, rev. Arta 7/1988 și Pictura bioptică, rev, Știință și tehnică, 8 și 9/1987.

https://biblioteca-digitala.ro

pictură murală într-o veche clădire a brașovului

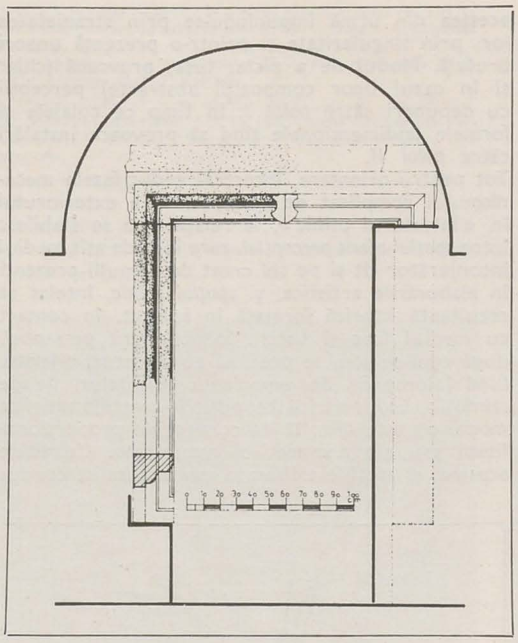
ion itu

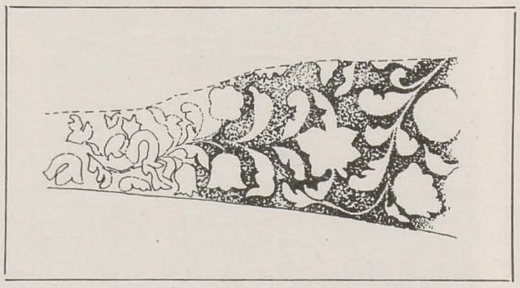
Lucrările ample de restaurare desfășurate, de cîțiva ani, în Piața 23 August (fostă Piața Sfatului) din Brașov — lucrări aflate acum în stadiul execuției finale — au adus în centrul preocupărilor ansamblul arhitectonic dintre Cerbul Carpatin și Biserica Neagră, înregistrat în Lista națională a monumentelor istorice la pozițiile 2669 și 2670. Pe baza informațiilor obținute în urma relevărilor din 1948, cînd acest ansamblu a suferit transformări capitale, s-a pus în evidență și existența unor spații de veche pictură murală. Oficiul Județean al Patrimoniului Cultural Național a impus să fie adoptată o concepție de reparații și reamenajări care să ducă la restructurarea arhitecturii în funcție de caracteristicile sale medievale, în care se afla integrat și cîmpul de pictură.

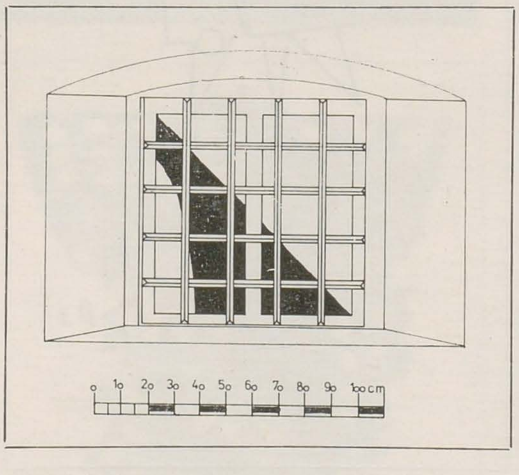
Analizele de specialitate efectuate de laboratorul zonal din Sibiu (Rodica Reff — șef laborator zonal, Natalia Deac — inginer chimist, Vasile Sotelecan — pictor restaurator principal și Liviu Ciungan — pictor restaurator executant), în colaborare cu O.J.P.C.N. Brașov (Eftimie Modâlcă — șeful oficiului și Mărgărit Chelbea — arhitect), au asigurat documentația de restaurare, care vizează restituirea fizionomiei de epocă a edificiului.

Abordarea problemei este dificilă, datorită dezinteresului manifestat timp îndelungat pentru considerarea valorii monumentale a clădirii și, implicit, a picturii sale murale. Astfel, tratarea ansamblului exclusiv din punct de vedere utilitar a dus la modificări majore în structura interioară: au fost redistribuite spațiile prin numeroase zidiri interioare, au fost tăiate noi trasee de acces, astupîndu-se altele, s-au închis și redeschis ferestre, s-au modificat golurile și, uneori, chiar arcurile de boltă. Fațada exterioară actuală, cu cele 14 vitrine largi, este expresia concepției de modernizare impuse clădirii o dată cu reparațiile capitale din 1948—1950. Or, arhitectura medievală pare să fi fost concepută pe trei corpuri de clădire, unite mai apoi în două și, în cele din urmă, într-unul singur. Este sigur că fațada edificiului avea, cel puțin pe o parte, către Biserica Neagră, o colonadă deschisă, pe sub care se circula.

În acest ansamblu arhitectonic se presupune că a funcționat prima farmacie a Brașovului, consemnată în documente de la începutul secolului XVI. Se știe că după înființarea primei farmacii orășenești la Sibiu, în 1494, care a premers multora din Europa Occidentală (Samuel Izsák, *Farmacia de-a lungul secolelor*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979), se afla în funcție o farmacie publică la Brașov (1512) și alta la Făgăraș (exista la 1535). Dezvoltarea lor se integrează într-un puternic curent european, declanșat o dată cu separarea farmaciei de medicină și cu statuarea profesiei de farmacist, desigur și ca răspuns la cumplitele catastrofe ale « morții negre », care au bîntuit Europa medievală. Farmaciile se impun de la început ca instituții respectabile de știință și cultură, în care lucrează oameni cunoscători ai limbii latine, cu o practică autorizată în domeniu (Paracelsus, pe baza acestei condiții profesionale, lucrează și studiază un timp în Transilvania și în Valahia) și cu examen de maestru autorizat (C. N. Ionescu, *Din trecutul elevatului de farmacie*, în Revista farmaciei, nr. 2, noiembrie, 1946). Ele sînt așezate de municipalități în plin centru, în edificii cu mai multe încăperi: prăvălia propriu-zisă, depozitul de medicamente și droguri (în loc uscat și bine aerat), laboratorul de preparare a rețetelor, pod, pivniță și alte anexe (Samuel Izsák, op. cit., p. 138) — condiții întrunite, de altfel, de structura și poziția farmaciei din Brașov, așezată chiar pe centura Pieței Sfatului, deci lîngă primăria orașului. Un inventar al farmaciei, consemnat la anul 1576, indică instrumentarul tehnic, obiectele de mobilier și, înșiruite alfabetic (în afară de literele A și B, pierdute), medicamentele. Sînt notificate, astfel, un număr de 172 medicamente, pe două grupe, cuprinzînd 12 electuarii, 13 siropuri, 14 prafuri; 4 pilule, 7 trochiscusuri, 9 unguente, 17 uleioase,







după aceea 253 vase, standuri mari de lemn, 114 vase mijlocii, 83 mici; apoi 31 vase și 18 căni de cositor, 1 mojar mare, 1 mojar mic, 1 cazan și 3 cîntare cu greutăți etc. Sînt consemnate și cîteva cărți, un fel de minibibliotecă de specialitate, din care nu putea lipsi, desigur, cartea medicului brașovean Paul Kyr, tipărită la Brașov, în 1551, și intitulată *Sanitatis studium ad imitationem aphorismi compositum item Alimentorum vires breviter et ordine alphabetico positae*, cu toate că acest titlu nu se află înscris în inventarul din 1576 (Samuel Izsák, op. cit pp. 133—134).

Primul farmacist brașovean cunoscut pînă acum pare să fi fost un oarecare Andreas, activ pe la 1570—1572. Clădirea este închiriată de municipalitate cu 6 fl. cetățeanului Mathy, între anii 1583—1587, dar pînă la 1596 pare să fi fost administrată de soția lui Andreas, după moartea acestuia. În orice caz, edificiul este angajat în reparații complexe între 1605 și 1635, cînd se montează 203 geamuri, 360 sticle în rame de cositor (posibil vitralii) și cînd lucrează aici tîmplari, sticlari, zidari, țiglari și meseriași în tablă. După 30 de ani, edificiul este evaluat la 1508 fl., o sumă considerabilă pentru acele vremuri.

Istoria edificiului pare să fi fost marcată de conflictele sociale și politice de la 1689, cînd Brașovul este asediat de trupele imperiale, care se dedau la jaf, execută o serie de personalități de vază chiar în fața farmaciei (deoarece mobilizaseră populația la rezistență) și nimicesc printr-un incendiu catastrofal valori inestimabile ale culturii materiale și spirituale (Maja Philippi, *Contribuții la cunoașterea răscoalei brașovenilor din 1688*, în Studii și articole de istorie, editate de Societatea de Științe Istorice și Filologice din R.S.R., în 1965, VII, pp. 69—90; Gernot Nussbächer, *Marele incendiu al orașului Brașov din 21 aprilie 1689*, în Astra, nr. 5, 1989, p. 13). Este foarte probabil că acest incendiu a mistuit și farmacia Brașovului, atunci pictată, deoarece cîmpurile de culoare testate prezintă numeroase urme de ardere. Tot acum este incendiată și Biserica Neagră (de aici și numele ei), unde se distruge prima « cronică murală » despre spațiul dacic *(Breve Chronicon Daciae)*, aflată între ferestrele din corul bisericii, firește în limba latină, pictată în cursul procesului de laicizare a picturilor bisericești prinse în curentul Reformei (Pavel Binder, *Date despre picturile murale din secolul XVI de la Brașov și Sibiu*, în Buletinul monumentelor istorice, 1971, nr. 2, p. 15—19).

Între 1697 și 1726, administrația orașului îl remunerează ca farmacist pe Mylius, la moartea căruia subvenția și titlul de farmacist încetează, fapt care ar putea sta în legătură cu menționarea făcută de cronica lui Thomas Tartler, la 1741, cu privire la « farmacia deșertă » pe vremea lui.

Cum nu există pînă acum documente scrise cu privire la executarea cîmpurilor de pictură, concluziile relative la datare trebuie privite cu rezervele firești în asemenea situații. Faptul că arhivele orașului lipsesc pentru anii 1643—1671 ar putea sugera un termen aproximativ de execuție, deși acest argument este insuficient pentru bazarea unei concluzii obiective. Anumite detalii de arhitectură demonstrează, pe de altă parte, că unele lucrări de zidărie importante au fost executate în primele decenii ale secolului XVIII (pe un fronton de piatră al pivniței, asemănător cu frontonul de fațadă din stînga ansamblului, se află datarea 1720), ceea ce s-ar putea pune în legătură cu ideea unor modificări de arhitectură, deloc improbabile după mai bine de 200 de ani de atestare a farmaciei în acest edificiu și după 100 de ani de la reparațiile și reamenajările precedente de mare amploare. Aspectul bolților cu nervuri încrucișate, ca și al ferestrelor cu fier forjat intersectat, atrage atenția asupra posibilei încadrări în goticul tîrziu. Cît despre cîmpurile pictate, există convingerea că au fost lucrate în mai multe etape, cu reveniri reparatorii după 1704, cînd este descoperit albastrul de Prusia, identificat prin analizele de laborator în anumite straturi de pictură din cîteva încăperi. Pînă la data redactării studiului nostru, cîmpurile de pictură sînt identificate în șapte încăperi: cinci dau spre piață, iar două, mai mici, sînt anexe ale acestora. N-ar fi exclus să mai fie relevate cîmpuri de culoare și în alte încăperi-anexă, dacă nu și în anumite zone exterioare ale edificiului, după cum era obișnuit.

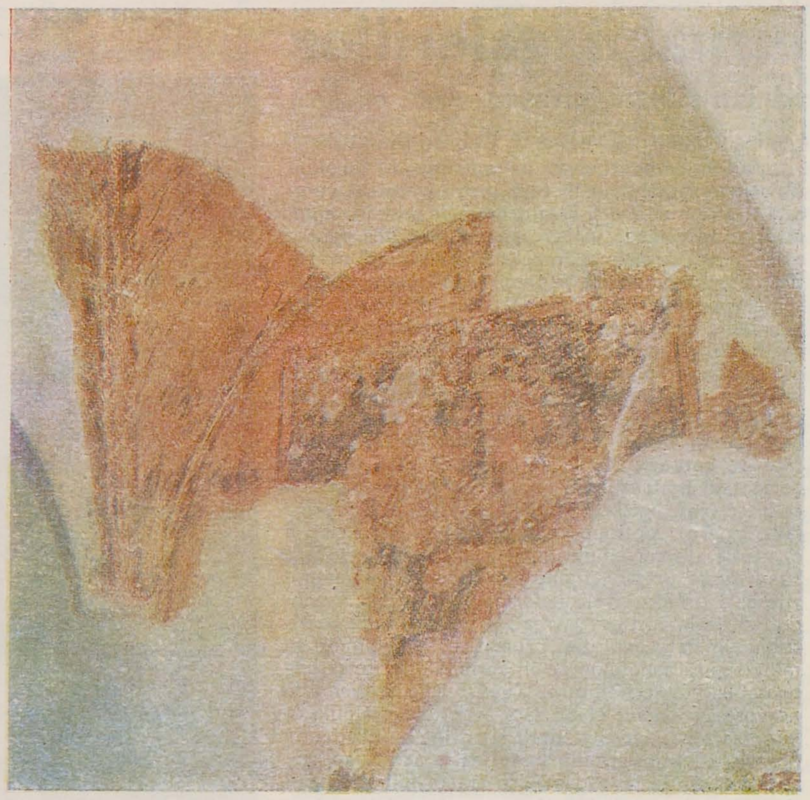
Prima încăpere, orientîndu-ne începînd cu aripa de către Cerbul Carpatin, este pictată pe tavanul boltit, cu ornamente florale pe fond albastru închis. Ornamentele florale sînt roz și albastru deschis, unite cu lujeri ocru. Testul de laborator indică pentru pigmentul roșu prezența oxidului de fier. Cîmpuri de pictură se află și pe pereții laterali, cel puțin în zonele superioare, unde analizele de laborator au identificat un albastru ultramarin natural (peretele de către Cerbul Carpatin) și un pigment negru de cărbune (pe peretele opus). Ipoteza unei lucrări în stil italian va trebui documentată pe măsura deschiderii și curățirii întregului cîmp de pictură din încăpere, deoarece pînă acum sînt relevate numai aproximativ 20 la sută din motive, în partea de către piață.

Încăperea următoare documentează prin testări cîmpuri de pictură cu ornamente florale relativ identice cu cele din camera primă. Analizele de laborator au determinat în stratul de culoare un roșu brun pe bază de oxid de fier, dar suprafața încăperii este încă acoperită.

În încăperea a treia sînt confirmate, de asemenea, cîmpuri importante de pictură pe tavan și pe pereți. Pe boltă, testul de laborator indică un roșu miniu și un pigment ocru, ambele arse la suprafață, ca și peretele de către Biserica Neagră. Negrul de cărbune indică aceeași vechime cu pictura din camerele unu și cinci. Încăperea are o fereastră spre încăperea a patra, ca și cum aceasta ar fi un gang exterior. Între arcadele ce preced fereastra se află pictate, într-un tablou unitar, două personaje feminine, a căror descriere și interpretare o vom propune mai tîrziu, după relevarea și curățirea cîmpului pictat. Această încăpere continuă în spate, însă pe un terasament mai ridicat cu aproximativ un metru, într-o altă cameră cu bolte în arcade, pictată și aceasta, după cum au confirmat testele, și cu acces spre o altă încăpere, mai mică, încă netestată.

Cea de-a patra încăpere cu zid spre piață ar fi putut fi un gang comercial. Analizele de laborator și prelevările au distins straturi de culoare pe

https://biblioteca-digitala.ro



arcul de la intrare și pe boltă, cu intercalări de ultramarin sintetic și negru de cărbune.
Ultima încăpere de fațadă, a cincea, cu zidul spre Biserica Neagră, are în spate o anexă ridicată și ea față de terasamentul actual cu aproximativ un metru; ar putea conține spații de pictură încă nerelevate. Încăperea a cincea pare să fi avut și ea pardoseala mai sus, aproximativ la nivelul celorlalte încăperi ridicate, spre care accesul putea să fi fost amenajat prin scări interioare. În zidul de către Biserica Neagră exista cu siguranță o ușă, care se prea poate să nu fi fost singura pentru intrarea clienților, deoarece este probabil să fi existat posibilități de acces și din alte direcții, o dată cu urcarea cîtorva trepte. Tavanul acestei încăperi este pictat în întregime cu motive florale: lujere gotice în formă de foi, care se întrevăd și pe pereți. La un metru de podeaua actuală, deci aproximativ la nivelul podelei inițiale, se identifică o linie de soclu de jur-împrejur, într-o cromatică închisă. Deasupra ei s-a descoperit o bandă scrisă cu litere gotice subțiri și alungite, indescifrabile. Peretele de către Cerbul Carpatin al încăperii a cincea are, între arcade, sub tavan, o scenă pictată care este, pînă acum, cea mai importantă secvență identificată în cîmpurile de pictură murală ale ansamblului arhitectonic. Pictura reprezintă o corabie pe mare, în fața unui oraș gotic portuar, cu case înguste, etajate, cu acoperișurile roșii, cu cinci turnulețe în spatele acoperișurilor și cu ziduri de apărare solide. În fața orașului se deschide panorama mării, pe care plutește o corabie cu pînzele umflate. Corabia are la provă un cap de negru sculptat în lemn. La pupa, un bărbat impunător, supradimensionat, face semne cu pălăria. Pe mal sînt figurate personaje și baloți de marfă, ceea ce ar putea trimite la comerțul cu mirodenii practicat de farmaciști. Alte figuri umane, de marinari probabil, sînt pictate pe puntea corăbiei. În jurul ei, în prim-plan, sînt imaginate animale marine monstruoase, care înghit oamenii. Tonalitatea cromatică foarte închisă a figurilor animaliere ar putea fi și în legătură cu simbolistica ciumei. Dar asupra acestor chestiuni vom fi în măsură să ne pronunțăm după curățirea și relevarea clară a scenei, în detaliile căreia nu-i exclus să se afle indicii mai sigure cu privire chiar și la datarea picturii și la autorul sau autorii ei. Deocamdată, trebuie să remarcăm indiciile date de testele de laborator, care confirmă în stratul de culoare pigment albastru azuriu, ultramarin, roșu miniu și ocru pe bază de oxid de fier. Toate masele de culoare, ca de altfel în întreaga clădire, sînt sudate pe bază de liant proteic. Dacă ipoteza actuală a grupului de cercetători se va confirma în privința faptului că această încăpere numărul cinci, situată în partea dinspre Biserica Neagră a edificiului, este chiar vechea farmacie a Brașovului, atunci va trebui să fie integrată într-o concepție care să aibă în vedere sistemul întreg de anexe al farmaciei, după măsura veacului. Spre această supoziție ne conduce, de altfel, și situarea ei în poziție centrală, aliată cu marile instituții ale puterii și ale prestigiului social, între primărie, biserică și sistemul școlilor, precum ne conduce și faptul că ea avea în spate o grădină pentru cultivarea plantelor medicinale, împrejmuită pe seama municipalității, ceea ce presupune existența unor miiloace și spații de preparare și conservare corespunzătoare.
Aventura descifrării temelor, în contextul determinării metodelor de lucru, paralel cu efortul de situare în cadrul unui stil pictural și, mai departe, încadrarea într-o epocă de cultură sînt probleme ce vor trebui considerate în continuare deschise. Dificultățile unei soluționări definitive sînt legate de faptul că generațiile trecute nu au avut ideea conservării acestor valori și au tratat spațiile de pictură exclusiv după necesități practice, dictate de vopsiri și zugrăveli, de spărturi pentru ancorat mobilierul, sistemele de încălzit și iluminat.
Analizele stabilesc că pictura s-a executat în mai multe etape, cu reveniri reparatorii și repictări pe suprafețe mai mari sau mai mici. Atît lucrarea originală, cît și revenirile ulterioare sînt făcute în tempera. Tehnica este al secco, pe un strat foarte subțire de var fin cu nisip, nivelat cu un strat fin de var. Pigmenții predominanți: lapis-lazuli, roșu miniu, azurit, roșuri, ocruri și bruniri pe bază de oxizi de fier, negru de cărbune — legați cu pigment proteic. Pictura mai nouă are stratul suport din var-nisip și preparat de cretă, iar între pigmenți, albastru de Prusia și ultramarin artificial, ceea ce conduce spre datări de secol XVIII. Tot ce se poate ca în camerele de fațadă 1, 3 și 5 cîmpurile pictate să fie mai vechi decît în camerele 2 și 4, poate din secolul XVII sau chiar XVI.
Încadrarea picturii în epoca Renașterii transilvane este admisă și prin analiza contextelor culturale. După cum se știe, generalizarea principiilor instituite de Reformă conduce la regîndirea cîmpurilor de pictură din bisericile prinse în riturile aflate sub incidența acestui curent cultural și religios. Spații ample de pictură la Biserica Neagră din Brașov (s-au păstrat cîteva fragmente reprezentînd Fecioara cu pruncul și Cei trei crai de la Răsărit), la biserica din Cristian sau la biserica din Cața (satul Drăușeni, județul Brașov) — ca să ne menținem numai la exemple locale — sînt acoperite și repictate, o dată cu noua viziune privitoare la eliminarea fastului, ceea ce favorizează o pictură mai aerată, fără chipuri, bazată pe cîteva game cromatice. Izbînda progresivă a luteranismului, într-un Brașov întotdeauna mai iconoclast, are loc spre mijlocul secolului al XVI-lea, o dată cu inițiativele umaniste ale lui Honterus, primul preot protestant al catedralei din Brașov. Pe vremea lui, judele Johannes Fucs ordonă distrugerea icoanelor din bisericile catolice ale orașului (în februarie 1544), marcînd epoca unui proces de laicizare a artelor. În deceniile următoare (vezi Pavel Binder, *Date despre picturile murale din secolul XVI-lea de la Brașov și Sibiu*, în Buletinul monumentelor istorice, 1971, nr. 2, pp. 15—19), sînt zugrăviți pereții de la sala de întruniri (lobia) a Casei Sfatului (1573), se execută fresce (1574) în camera de la etaj a hanului orășenesc amenajat în casele de pe Ulița Călugărițelor (azi Armata Roșie) și colț cu Piața Rozelor (azi Piața Enescu). Există presupuneri că au fost pictate și alte edificii publice și particulare mai importante ale orașului. Se presupune, astfel, că erau pictate și unele săli (de pildă autorium-ul și biblioteca) de la școlile Bisericii Negre de azi, se aflau picturi pe zidul cetății (de pildă un șarpe-balaur pe colțul sud-estic), în legătură cu legenda dărîmării cetății de pe Tîmpa sub Iancu de Hunedoara, existau fresce pe Turnul Alb, însă și în casele unor oameni avuți (de pildă, în casa Albrichsfeld, pe latura de nord a Pieței Mari) etc. Desigur, acest context nu putea scăpa ochiului și el se și află consemnat în memoriile vremii. Un călător străin, Pierre Lescalopier (vezi *Călători străini despre țările române*. Editura Științifică, București, 1970, vol. II, p. 430) notează, în acest sens, la 1574, că la Cristian, în biserica luterană, « vitraliile și pereții zugrăviți cu povestiri sfinte erau ca ale noastre ». De aici vine la Brașov, unde constată: « Este primul oraș din Transilvania. Credeam că sosesc la Mantova, atît este de frumos orașul, cu case pe dinafară toate vopsite în ulei, cu biserici frumoase, ziduri bune, pardoseală frumoasă, populație civilizată și îndatoritoare » — o caracterizare pe care, de altfel, o acordă și Sibiului (p. 432): « oraș mare și frumos, cu case zugrăvite pe dinafară ». Nu e de mirare că la Sibiu a fost relevată o frumoasă pictură murală tot în centrul orașului și tot cu dezvoltarea unor conținuturi laice. Această pictură (vezi Vasile Drăguț, *O pictură murală laică din Sibiu la 1631*, în Studii și cercetări de istoria artei, 1962, nr. 2, pp. 398-403), cu datare exactă, bazată pe o indicație scrisă în imagine, pe frontonul unei clădiri, pune cu tărie problema integrării în curentele culturale europene, însă totodată și a caracteristicilor specifice, istorice și culturale, în care se dezvoltă gîndirea artistică și practica iconografică în școlile Transilvaniei.
În acest sens, desigur, interferențele implicate prin Reformă au o semnificație importantă, deși nu trebuie să omitem că intensitatea lor este inegală, în funcție de anumite tradiții locale și chiar de particularități ale riturilor religioase, dintre care unele au avut o legătură mai mare sau mai mică cu mișcările de idei ale Reformei, iar altele nu au căzut sub incidența acestor idei aproape deloc. În orice caz, dezvoltarea plasticii transilvane din această epocă nu poate fi izolată de puternica tradiție a picturii murale, pe lemn sau pe sticlă, din preajma

(continuare pe coperta III)

p. 30
Ușă cu ancadrament din piatră cioplită (descoperită în zidărie)
Descifrarea desenului ornamentelor florale
Nișă și fereastră cu drugi din fier forjat (descoperită în zidărie), (desene de arh. Mărgărit Chelbea)

p. 31
Zone de pictură murală (1, 2)

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

adrian-silvan ionescu

vasile grigore ● institutul italian de cultură

Pictorul spunea, cîndva, cu admirabila-i profunzime introspectivă: « Pictura mea nu este „colorată"; sentimentele și idealurile mele se nasc colorate »; judecată de valoare general valabilă pentru orice artist care simte în cel mai înalt grad cromatica, această cugetare reprezintă, de fapt, chintesența operei lui Vasile Grigore.
Încă de la începuturile sale, artistul a fost un îndrăgostit de culorile primare, nu s-a temut de ele și nu a evadat spre griurile incerte, ce ar fi putut desemna o cale de compromis (dar și de grabnică și sigură reușită la un public, așijderea, incert). Parcurgînd, într-o derulare rapidă, întreaga activitate de aproape 35 de ani a maestrului, poate fi constatată nestrămutata sa opțiune pentru culorile calorice (roșu, galben) și, apoi, pentru cele valorice (alb, negru), opțiune care a dat un sens clar și o marcă de inconfundabilitate picturii sale. Este *stilul Vasile Grigore*, indiferent de schema compozițională ori de învelișul formal al lucrărilor, pendulînd de la abstract la real: o nedezmințită beatitudine în fața exploziei cromatice, o stăpînire cu mînă sigură a petelor de intensități diferite și ireproșabila lor echilibrare. Tușeul este extrem de nervos și spontan; chiar dacă artistul destăinuia că la unele pînze lucrează mult și revine cu obstinație pentru a obține ripolinarea finală, acest fapt nu se observă (decît la o privire foarte minuțioasă și de aproape), el știind să păstreze prospețimea intervenției; de fiecare dată cînd se află în fața șevaletului și a motivului ce-l tratează, pictorul se găsește sub imperiul unei noi trăiri de moment, curățat de orice amintire anterioară. Comunicarea cu opera de artă este totală, atît în timpul execuției cît și după terminare, autorul intrînd într-un dialog efectiv cu aceasta, în acea eternă reperare a mitului lui Pygmalion.
Întoarcerea spre figurativ din ultimii ani este o formă de recucerire a concretului, după tendințele abstractizante din anii 1960-1980, care au reprezentat pentru Vasile Grigore un sens personal de sinteză — reflex al necesității de apărare a valorilor primare sufletești și ideatice. Modalitatea aleasă atunci a fost cea a decorativismului, a petelor plate de culoare, clar delimitate și, uneori, cloazonate cu negru. Acest aspect a fost ulterior augmentat de expresia picturală prin jocul de închis-deschis și prin diferențieri cromatice, totul construind picturalitatea nu prin materia-culoare, ci prin însuși simțul interior al culorii.
Dacă primul citat folosit aici era definitoriu pentru crezul estetic al lui Vasile Grigore — filon ce-i străbate întreaga operă, deosebit de unitară, fără șovăiri ori retractări — ni se pare relevant să încheiem cu un altul, din care se desprinde ferma sa convingere în menirea umanistă a creației plastice dintotdeauna și de peste tot, în rolul ei cultural și civilizator, mai presus de hedonismul ușor sau de mesajul tendențios superficial: « Influența artei este extraordinară și nelimitată. Nu este divertisment și nici relaxare. Ea determină, acționează, revoluționează spiritul și fixează pentru posteritate nemurirea civilizației ».

niculae florea ● orizont

În grafica sa, Niculae Florea urmărește cu obstinație nu pata de negru, ci păstrarea zonelor albe ale hîrtiei. Printr-o laborioasă prelucrare tehnică — un fel de gravură într-un singur exemplar, în care placa este exclusă, atacul făcîndu-se direct pe hîrtie — autorul *salvează* liniile albe din masa întunecată. Rezultatul nu este nicidecum pendinte de stilul grafic, după categorisirea făcută de Heinrich Wölfflin, ci este rezidentul unei mari picturalități prin fina întrepătrundere a degradeurilor de gri. Artistul pornește de la *arhetipul pîinii*, pe care îl dezvoltă într-un eseu plastic asupra creșterii, germinației și rodului. Totul este însă privit dinăuntru, de pe poziția seminței plantate în glie. Prin secțiuni ale scoarței solului este studiat mirificul proces al încolțirii. Plasîndu-se la nivelul de călcare, printr-un procedeu strict analitic, autorul forează materia, cercetează stratigrafia, întîlnește pînzele freatice care-i oferă cu munificență decorativismul lor, spre a fi inclus în compoziție. Pîinea, ridicată la simbol prin monumentalizare, devine un obiect cu forțe magnetice bipolare, care centripetează o mișcare astrală universală.
Niculae Florea are încredere fermă în valoarea de unicat a actului creației și în produsul în sine al acesteia, menit să dea maximă prețiozitate lucrării și să o introducă, ireversibil, într-un muzeu (fie el și al conștiinței autorului).

VASILE GRIGORE

MARINELA MĂNTESCU ISAC

însăși scenografia sălii este deosebit de picturală. Compunerea în pete mari de acromatisme prin jocul de plin-gol (dat de lucrările mici așezate grupat sau de cele mari, creatoare de pete compacte) îi dă vibrație și personalitate. Faptul că trama de parcurgere nu urmărește epuizarea în bloc a unei teme, ci plasarea diseminată a lucrărilor fără un fir conducător vizibil (deși imanent), nu deranjează ci, dimpotrivă, obligă la concentrare și trimite la lecturarea pe fragmente mari, distanțate unele de altele, ce-și recompun mesajul în mintea vizitatorului, uneori chiar anamnetic și obsedant.

adrian timar • căminul artei (etaj)

Graficianul brașovean Adrian Timar își bazează efectele actualei expoziții de gravură pe jocul de benzi colorate sau alb-negru. Repertoriul formal redus obligă la o mare ingeniozitate în privința compunerii ce comportă fîșiile mai sus amintite, lăsate libere sau cu inserții de caligrame, hașuri ori pete. Aici intervine și capacitatea autorului de a da titluri foarte grăitoare lucrărilor sale; pe lîngă compozițiile numerotate simplu, el mai are și unele ce poartă denumiri extrem de bine alese. În funcție de amplasamentul benzilor și al petelor sau suprafețelor care le contracarează, ele pot fi: « Compoziție spartă », « Compoziție contradictorie », « Compoziție oprită », « Compoziție întoarsă », « Compoziție tăiată ». În « Compoziție ludică » benzile sînt colorate vesel, în roz, galben, bleu, carmin — ca într-un joc al vîrstei infantile. În « Compoziție categorică », o mare pată de albastru prusia pe care sînt suprapuse cîteva mici fîșii negre, plasată în partea de jos, are oprită evoluția spre centru de o bandă orizontală, trasată imperios dintr-un capăt în altul al paginii. Cîteva benzi negre ce coboară brusc de pe marginea de sus, prăvălindu-se peste o orizontală roșie, figurează « Compoziția căzută », iar cinci benzi negre și prusia, venite din dreapta și agresînd o mare pată roșie, plină de grafitti și simboluri misterice, reprezintă « Compoziție senzorială ».
Prevalîndu-se poate de experiența lui Piet Mondrian, dar trecînd de parcimonia formelor și a cromaticii acestuia, Adrian Timar tinde și spre un *abstracționism aluziv*, în intervențiile sale lejere și neîncorsetate de hașuri și semne libere, peste rigurozitatea tehnicistă și hieratismul benzilor care, în genere, nu-și schimbă niciodată lățimea și nuanța, impunînd un repertoriu redus, dar în care artistul se simte foarte bine, datorită rezolvării cu succes a *problematicii minimaliste* pe care și-a propus-o. Epurînd orice alte licențe artistice și autoconstrîns să folosească doar pete și benzi într-un spațiu chinuitor de alb, Adrian Timar scoate din acest exercițiu — de mare temeritate plastică — fineți cu inflexiuni de « haiku » nipon.

marinela mănțescu-isac • simeza

Este o pictură ce se înscrie în coordonatele genurilor agreabile: peisaj, natură statică și compoziție cu cîte un personaj, plasat tot în mijlocul unei naturi moarte, pe scaun, el însuși un element al acesteia. Gamele de griuri colorate, extrem de blînde, aduc după ele un declarat hedonism ce face ușoară încadrarea lucrărilor în orice interior. Nu este vorba aici de o evitare a unei problematici mai savante de culoare și compoziție, ci mai degrabă de inexistența ei din preocupările expozantei. Ea agreează tot ceea ce este clar, ușor citibil, luminos, fără tenebre și sofisticări cromatice ori ideatice. Singurul reproș ar fi o neglijență a tușei, o prea mare viteză a așternerii ei și o lipsă de intensitate, de maximuri și minimuri, fapt ce egalizează prea mult pictura în ulei.
Acuarelele sînt mai expresive, poate și datorită unei bune stăpîniri a tehnicii, unde albul hîrtiei străbate prin transparența lichidului colorat. În orice caz, peisajele sînt mult mai unitare decît naturile statice, unde tendințele centrifuge ale plasării prea abundente și oarecum aleatorii de obiecte, fără o compunere judicioasă (fie chiar și riscînd aranjamentele academice) sînt accentuate de fărîmițarea obositoare a spațiului și de lipsa accentelor. Dispariția planurilor prime și secunde, prin tratarea lor identică, dă platitudine imaginii, nu însă și decorativism. Păcat că o paletă atît de rafinată pierde din valoare din cauza unei compuneri neglijente, prea încărcată de linii și pete cu orientări divergente.

gheorghe george • hanul cu tei

Artistul pare să facă o legătură între deziderațele teoriei « artei cu tendință » și cele ale « artei pentru adevăr », în micile sale compoziții cu personaje ciudate, selectate dintr-un carnaval al vieții, derulat în ritmul unei sarabande nebune. Suscitate de o literaturizare personală — de altfel, el consideră ca o condiție esențială sursele livrești de la care poate porni și dezvolta *narațiuni de ordin plastic* — lucrările sale, destul de ermetice, nu pot fi decodificate decît cu o cheie ce se află în lecturi identice și într-un același fond cultural. Puternica ancorare în *realitatea apropiată* nu exclude nimic din ceea ce încheagă *concertul vieții zilnice*, iar naturalismul, cu o accentuată notă de încadrare în matrici geometrizate și matematizate — reflex al revoluției tehnico-industrialo-cibernetice — pare să fie forma de expresie cea mai potrivită pentru concretizarea unor astfel de compoziții. Latura existenței cotidiene trebuie afișată pregnant și nu doar enunțată în subsidiar, căci doar ea poate evoca valorile perene și multiplele fațete ale omului dintotdeauna și de peste tot.
Cu talent literar și cu o bună cunoaștere a limbii vorbite, autorul își etichetează lucrările în stil colocvial, apropiat de oralitatea populară (« Asta-i », « Încurcă-lume »). Alteori, el se ingeniază în compuneri de cuvinte noi, spre a fi cît mai riguros cu motivul central al picturii (« Cariamens » — care sînt niște atlanți susținători ai unui piedestal de scaun). « Universul familiei » este un portret în grisailles după o poză veche a părinților țărani, ce se confundă ca fizionomie și impostare cu părinții eterni. « Autoportretul » este extrem de relevant pentru întreaga sa concepție plastică și de viață: așezat pe un scaun ce crește, practic, direct din sol, artistul însuși avîndu-și picioarele ascunse sub glie.

ovidiu oprea • hanul cu tei

Epigon sîrguincios al maeștrilor neerlandezi din secolul al XVI-lea, Ovidiu Oprea vehiculează o pictură densă, plină de idei și creatoare de mitologii. Compozițiile sale au ceva din teatrul medieval al misterelor ce se înscenau în piața din fața domului și la care asista întreaga obște, unde actorii coborau în public și-și continuau jocul printre burghezi și cerșetori, între ei creîndu-se o comuniune și o nediferențiere ce-i făcea pe spectatori să se simtă ei înșiși incluși în spectacol, în personaje ale piesei. Tipurile realizate de Ovidiu Oprea, inspirate din fizionomiile concepute de Bosch și Bruegel, sînt scofîlcite, descărnate, ponosite. Între ele, îi place să se autoportretizeze, ca o certificare a participării sale totale la propria-i operă și ca o inconfundabilă semnătură. Ductul tremurat, de o vădit dorită nesiguranță a mîinii — ca într-o stare dată de sindromul Korsakov — accentuează viziunea onirică a alăturării de tipuri și caractere fără vreo legătură firească unele cu altele. Simbolistica gesturilor și a impostării contribuie la aerul de stranietate al scenelor, spre care converge și paleta sobră, întunecată de brunuri calde, cu exces de clarobscur, în care intervine prin cîte o sclipire prețioasă de galben sau prin ponderare și răcire cu albastru. Pictură eminamente *livrescă*, de filiație medievală, cu filtrări prin dramaturgia expresionist-absurdă a lui Michel de Ghelderode, creația de moment a lui Ovidiu Oprea impresionează prin tehnica execuției, ce ține de o bună aprofundare a lecției maeștrilor de demult.

gabriel popian • căminul artei (parter)

În expoziția intitulată « Amprente », sculptorul opune concretețea obiectului făcut, rod al creativității umane, cu angulozitățile și încîlcitele sale inscripții, materiei naturale, informe. De sub o scoarță rugoasă ies la lumină construcții complicat geometrice, șlefuite pînă la polisare. De sub straturile împietrite de lavă, crăpate de vreun cataclism ori spălate de scurgerile apelor meteorice, apar ceasuri solare aztece, structuri de piramide egiptene, sigilii cilindrice sumeriene ce lasă în pasta moale de glod urme neșterse de timp, compasuri venețiene etc. Un modelaj expresiv relevă palpitația artistului în fața lutului pe care îl poate stăpîni, dar în care vrea să sugereze nestăpînitul, forțele neîmblînzite ale naturii. Mihai Ispir caracteriza corect tendința sa spre grandios: « Gabriel Popian își concepe sculptura la o scară vastă ce ar include forme de relief și cursuri de apă. Destul de multe din lucrările sale trebuie privite drept proiecte de *land-art*, amenajări de forme naturale ».

lucian butucariu • galateea

Tînărul artist practică o *sculptură în sticlă* evocatoare, găsindu-și inspirația în zona formelor vii, vegetale sau animale: semințe, fructe, scoici. Cu toată distanțarea spectrală și răcoarea materialului, întărit totuși, volumele cărnoase, organice păstrează în ele ceva din căldura și amprenta mîinii creatorului, ca și din rodul pe care vrea să-l sugereze, pîrguit nu sub razele soarelui, ci de limbile focului. Acestea nu sînt doar obiecte decorative impersonale, ce pot contribui la înfrumusețarea unui spațiu, ci sînt rezidente ale unei încărcături ideatice pe care autorul le-a conferit-o, citind în masa informă, cu intuiție tridimensională, rezultatul final. Formele sînt obținute printr-un trudnic proces de șlefuire, de atacare cu acizi, de colorare în nuanțe plăcute de grena, oranj, albastru. Alte lucrări, ce poartă titlul de « podoabe », le-a rezervat înnobilarea prin depuneri de metal care, contrastînd cu tonalitatea sticlei, dau o prețiozitate somptuoasă pieselor. Pe trei panouri, tot de sticlă, lucrate cu pigmenți, a obținut niște simili-peisaje astrale, bogate în tonalități ciudate, ce au darul de a le plasa în plină zonă a picturalității.
Expozantul nu ignoră nici preferințele unui public mai puțin deprins cu astfel de sintaxe plastice insolite și, fără a face vreo concesie de gust, prezintă și cîteva recipiente cilindrice, executate în tehnica gallé, în game rafinate de violaceu, bine aranjate în dialog unele cu altele.

modă • galateea

Trei designeri, deja cunoscuți pentru producțiile lor anterioare în materie, și-au reunit eforturile și ingeniozitatea pentru a organiza o expoziție ce nu poate fi etichetată doar « de modă ». **George Hurdubae, Marian Nacu** și **Radu Vișan** și-au propus să facă un adevărat spectacol de artă și bun gust, care să uimească și să epateze concurența. Căci nu atît propunerile lor de încălțăminte, bijuterii și veșminte erau pe primul plan, ci felul inspirat și insolit în care au aranjat sala. Fanteziei lui George Hurdubae îi datorăm, astfel, una dintre cele mai bine compuse expoziții din acest an. El, în strînsă colaborare cu partenerii de sală, a modificat total spațiul modest ce i se oferea, lărgindu-l prin introducerea unor oglinzi așezate paralel, față în față, ce reverberau imaginea la infinit. Pentru a nu abuza de acest efect de *trompe-l'œil*, au fost plasate între oglinzi manechine tăiate din placaj după forme anatomice ușor stilizate, vopsite în negru. Pe ele și-a expus Radu Vișan ultimele prototipuri de rochii și compleuri în nuanțe saillante, Hurdubae — pantofii din piele și brocart, de mare prețiozitate a formei și decorului, iar Nacu le-a împodobit cu bijuteriile sale ample, generoase în dimensiune și bogăție, ca ale căpeteniilor barbare din vremea migrațiilor.
Cu aceasta s-ar fi creat o euritmie liniștită, dar obositoare. Și, pentru a evita acest pericol, expozanții au recurs la un ax și la un punct principal de vedere al galeriei, printr-un arbore, așijderea plat, decupat și vopsit în negru, pe care l-au plasat pe peretele din fund. Ramurile lui au devenit loc de expunere și pe ele au crescut cercei, brățări, pandantive și pectorali cu profuzie de caboșoane, scoici și alte produse litice ori organice, preferate de Nacu în orfevreria sa. Vizitatorul era dintr-odată captat și captivat de această metodă sui-generis de expunere: tradiționalele manechine cu volum, păr, gene, fard și zîmbet lasciv (ale magazinelor de confecții), plasate în centrul sălii, umplînd spațiul și îngreunînd vizionarea, dispăruseră în favoarea unei regii gîndite în cele mai mici amănunte, pentru a fi picturală, eficientă și evocatoare — semn infailibil al bunului gust.

rodica olteanu • teatrul foarte mic

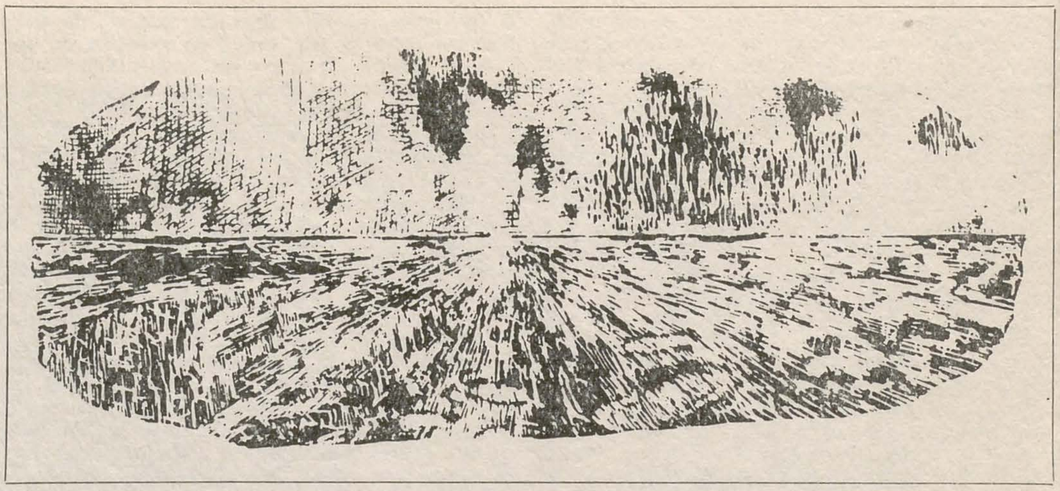
Plină de *sensibilitate cromatică*, specific feminină, autoarea are propensiune spre peisaj și compoziția florală cu o pronunțată tentă decorativă. În ulei sau acuarelă, ea redă partea stenică, veselă a colțurilor de natură, primăvara și vara, cu frunziș bogat și explozii coloristice, fără însă a face uz de întreaga paletă; dimpotrivă, este preocupată de execuția în dominante cromatice dătătoare de armonii muzicale, revelatoare pentru însăși preferința de a lucra pe fondul unor concerte de compozitori preclasici, menite să-i înviorеze spiritul și să-i dea anumite sugestii plastice, răspunzînd în pictură stimulilor auditivi. Portretistica în ulei sau în cărbune este rezultatul serioasei cunoașteri a modelelor, de care în plastică se apropie cu sfiiciunea ce nu o lasă nici să oprească lucrarea în stadiul de schiță preliminară, de intenție, cu un simplu contur expresiv, nici să o ducă mai departe, spre studiul academic, păstrînd astfel în ea o doză de frustețe și timidă nesiguranță.

marin predescu • galeriile de artă, craiova

În peisagistica sa, Marin Predescu are apetență pentru malurile abrupte și accidentate, prăvălite brusc într-un fluviu sau lac; de altfel, mai multe lucrări poartă titlul « *Cer, stînci și apă* », peremptoriu pentru preocupările artistului de a trata pictural cele trei elemente de bază. Este căutat contrastul dintre suprafața liniștită a apei lin curgătoare și spectaculosul agitației litice, însă nu în termeni expresioniști, ci observat în toată realitatea lui geofizică. Elementele își împrumută reci-

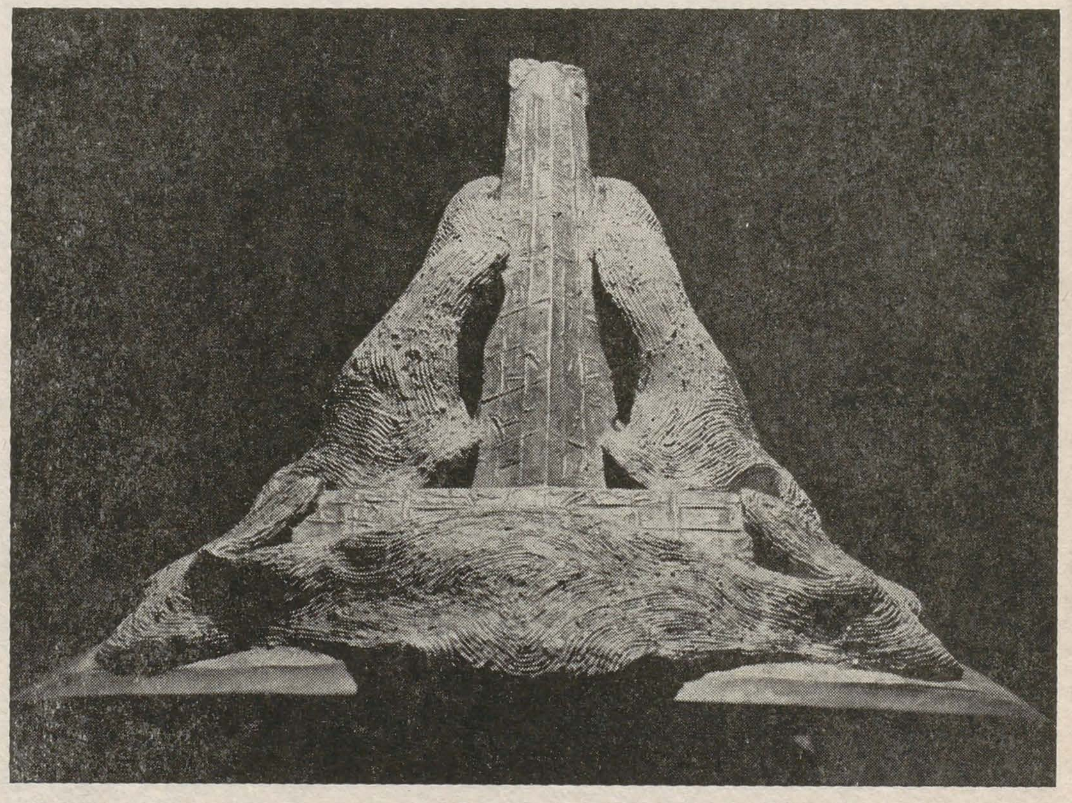
https://biblioteca-digitala.ro

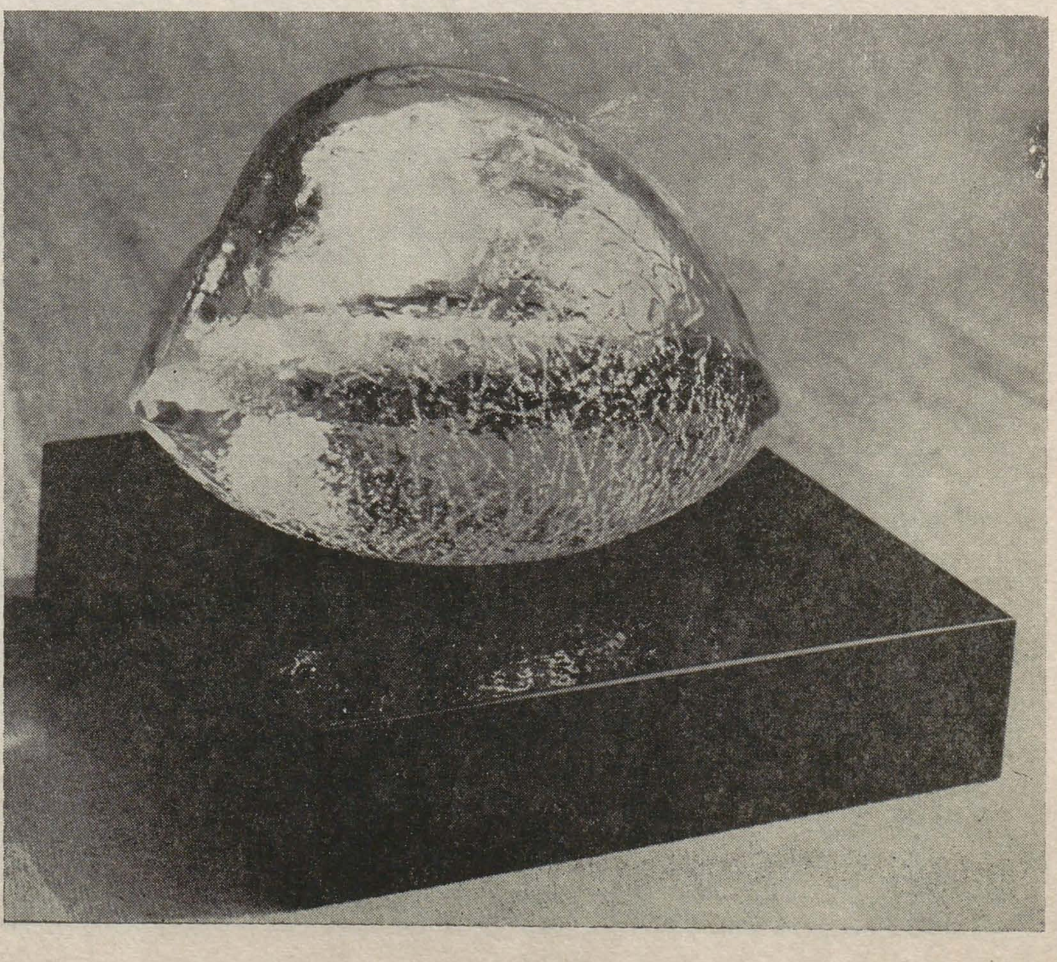
proc nuanțele. Griul pereților stîncoși și verdele vegetației crescute prin crevase dau un joc liniștitor pentru ochi, în ciuda dramatismului suprafețelor accidentate, cu volume puternice și bosaje neregulate. În peisajele citadine sau rurale iberice, paleta, influențată de toridul atmosferei, își modifică gama înspre tonalități calde; în schimb, geometria arhitecturilor, tratată într-o viziune plonjantă, duce la agitarea unui spațiu care, altfel, ar fi avut o prea mare doză de indolență și placiditate meridională, adormit sub razele necruțătoare ale soarelui.



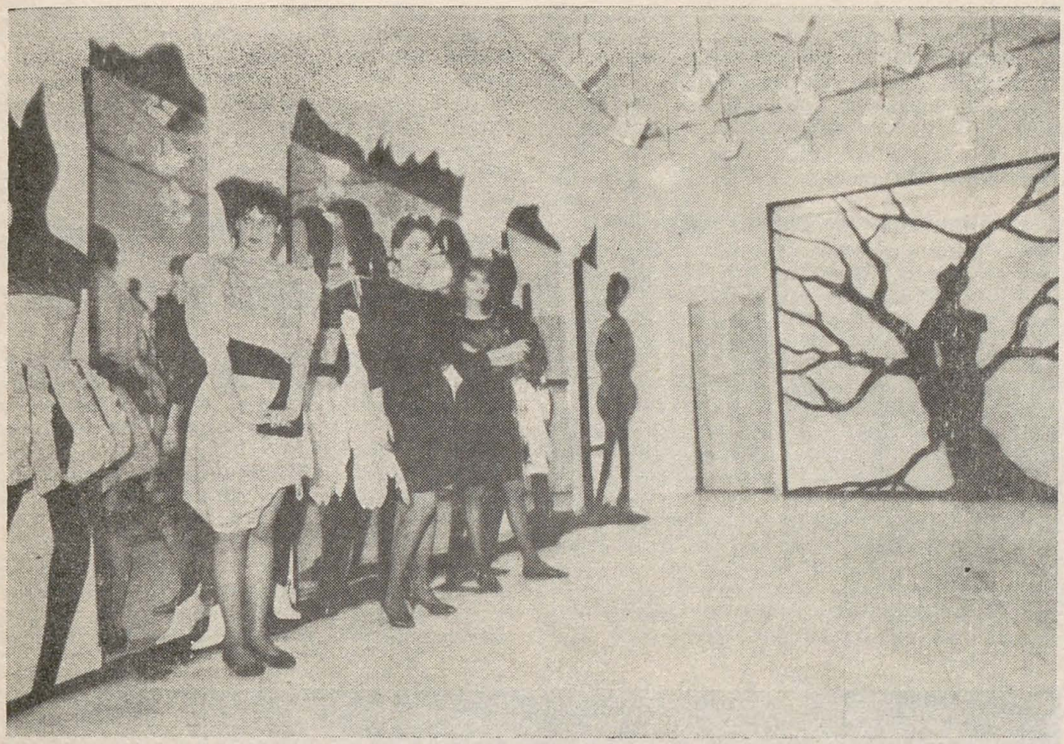
pictură populară — pictură naivă

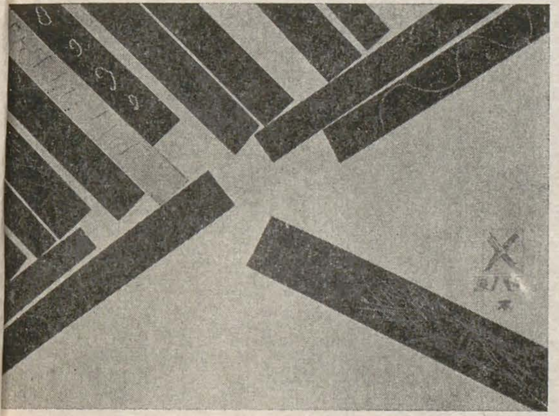
Nu prea demult a pătruns pictura naivă în conștiința artei culte și a fost admisă în marea istorie a artei. Abia primul deceniu al secolului nostru, în entuziasmul pentru exotism și în goana după puritatea surselor primordiale, cînd foviștii și cubiștii descopereau creația plastică a civilizațiilor naturii din Africa, America și Oceania, ori arta copiilor, ei au început să aprecieze — dintr-o extravagantă fantezie și din nestăvilita poftă de amuzament ce le-o procura inocentul Henri Rousseau le Douanier — și pictura naivă. Pentru Guillaume Apollinaire, André Salmon, Picasso și Georges Bracque, bătrînul vameș, pasionat de penel și atît de convins de valoarea operei sale, era un constant motiv de ironii și farse. Posteritatea a demonstrat că el nu se înșelase deloc în autoaprecieri, cu toate exagerările la care ajunsese cu infatuarea sa nemărginită — a rămas celebră fraza plină de fatuitate în care excludea din panteonul artelor pe toți contemporanii, pronunțîndu-se laudativ doar în favoarea sa și a lui Picasso: « Tu și cu mine sîntem cei mai mari pictori ai lumii. Tu în genul egiptean, eu în genul modern ». Apariția meteorică a lui Rousseau Vameșul a dat un imbold și altor plasticieni în gestație, ce pînă atunci nu avuseseră curajul să abordeze vreuna dintre arte; în timpul liber ce li-l lăsa activitatea cotidiană, între tejgheaua prăvăliei, sculele meșteșugărești sau plugul agriculturii, ei s-au dedicat cu totul paletei și pensulei. De aici s-a instaurat termenul cu nuanță ușor sarcastică, ușor peiorativă, de « pictor de duminică ». Se uită însă faptul că pictura naivă nu începe de la bătrînul Rousseau. Cu secole înaintea sa, existaseră alți sîrguincioși slujitori neprofesioniști ai creionului, peniței și penelului (unii dintre ei rămași anonimi). Să ne gîndim la exploratorii de ținuturi virgine care, fără a fi dotați cu un talent deosebit, erau posesori doar ai unei solide pregătiri științifice (din care lipsea cea plastică), dar care, în nevoia de a-și însoți observațiile și notele de drum cu o mai mare autenticitate și greutate (date de ilustrații), se apucau, cu stîngăcie, de desen. Așa a procedat Alexander von Humboldt în campaniile sale științifice din America de Sud; același a fost cazul lui Meriwether Lewis și al lui William Clark, care au întreprins expediția transcontinentală de la Mississippi la coastele Pacificului, în 1803—06. Apoi, tot artiști naivi au fost și acei soldați care, participînd la lupte memorabile, au voit să păstreze pentru ei amintiri din focul încleștării, creînd astfel o nouă latură a documentarismului, înaintea reporterilor de front — cea militară și de război. Să ne amintim descrierea atît de riguroasă pe care o făcea Victor Hugo firmei modestei circiumi « Au sergent de Waterloo » — pe care vicleanul ei proprietar, Thénardier, voia, mai tîrziu, să i-o vîndă, ca pe o capodoperă de David, prosperului altruist care devenise fostul ocnaș Jean Valjean. Arta firmelor intră și ea în producția naivă. Seriile de gravuri în care William Hogarth descria lupanarele londoneze din vremea sa erau pline de astfel de exemple, împletire de inventivitate literară și kitsch în botezarea și ilustrarea lor. A rămas vestit stabilimentul unui grataragiu patriot din Ploiești care, în 1881, își înălțase firma cu rezonanțe pretențioase « La ridicarea României la rangul de regat »; firma avea drept strajă a literelor, caligrafiate în ulei, un dorobanț care flutura un imens drapel tricolor. Și tot la Ploiești, octogenarii de azi păstrează în memorie o cizmărie a copilăriei lor, ce se numea « La călărețul englez », deși avea reprodus, de o mînă nedeprinsă, ofițerul de vînători călări din garda imperială, de Géricault... Tot între naivi trebuie incluse și nenumăratele generații de iconari din răsăritul Europei și, cu precădere, cei din arealul românesc — meșterii monahi ai înnobilării panelului sau țăranii transilvani cu pictura lor pe sticlă.

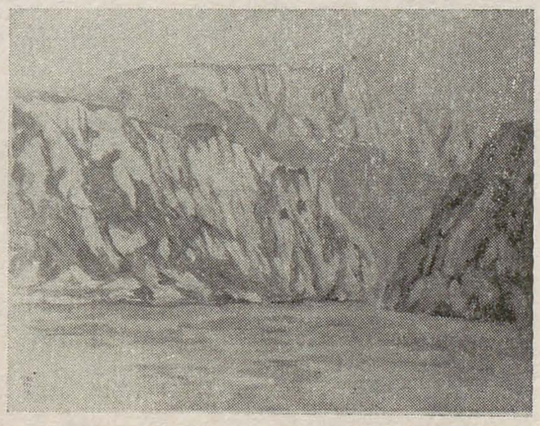




La o expoziție organizată în luna martie a acestui an de Muzeul Satului și de Artă Populară, s-a încercat tocmai demonstrarea, cu irecuzabilele argumente ale comparativismului, a filiației firești a





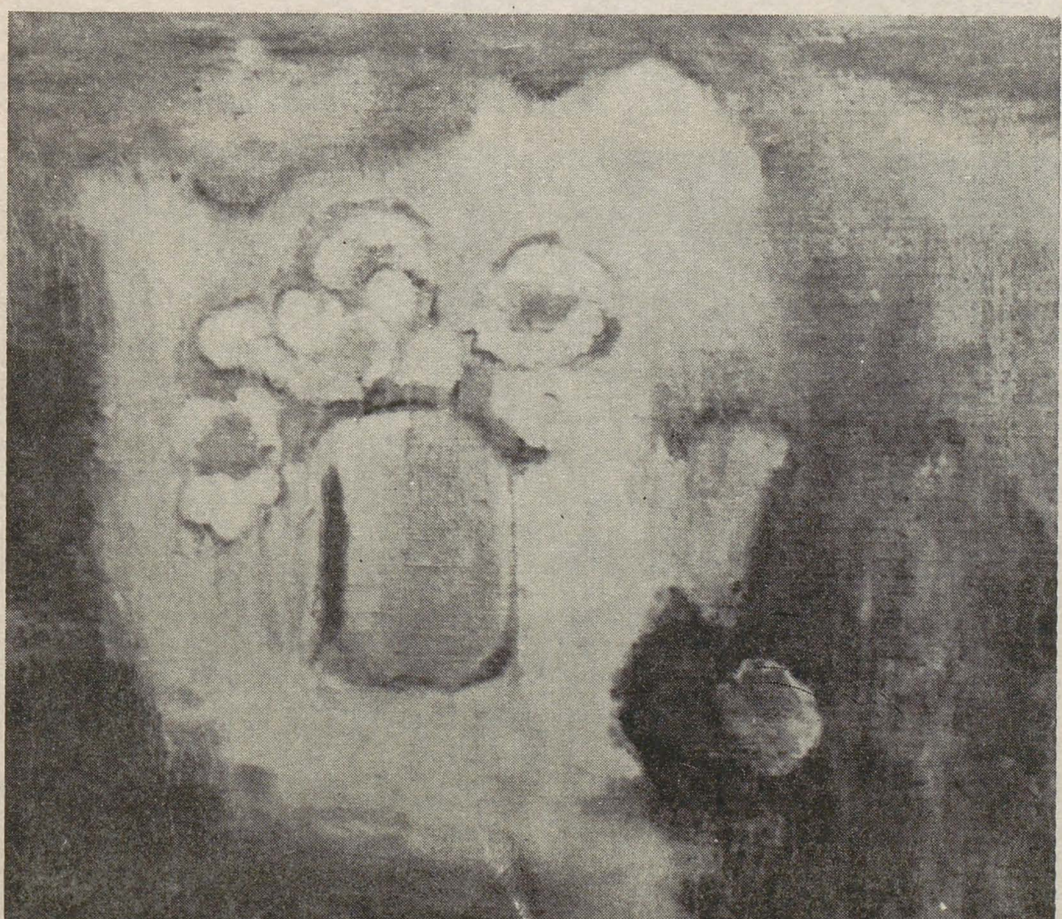


p. 34

NICULAE FLOREA
GABRIEL POPIAN
LUCIAN BUTUCARIU

p. 35

GEORGE HURDUBAE, MARIAN NACU, RADU VIŞAN
MARTA DIMITRESCU
ADRIAN TIMAR
MARIN PREDESCU
RODICA OLTEANU



artiştilor naivi actuali din filonul popular al artei tradiţionale. Astfel, cîteva capodopere ale picturii pe sticlă, datorate lui *Savu Moga* şi lui *Matei Ţimforea*, au fost alăturate creaţiilor contemporane în materie.

Pînă nu demult, pictura naivă era restrictiv afectată doar suportului de pînză sau carton — considerate de practicanţi ca singurele admise în lumea marii arte. Iată însă că *Mihai Chereches* şi *Mircea Corpodeanu* (din satul Aruncaţi, judeţul Cluj) se întorc la vechiul suport de sticlă al celebrilor meşteri de la Nicula. De altfel, în creaţia lor este foarte pregnantă sintaxa niculeană.

Nicolae Suciu (din Cincu, Braşov) a asimilat maniera a două şcoli — cea a Scheilor şi cea a Făgăraşului. Paleta folosită de el face o sinteză între cele două centre cu lungă activitate în secolul al XIX-lea. Fizionomiile sînt bine studiate şi înţelese în felul iconarilor ţărani de acum un veac. Ca o noutate, el introduce profilul, ceea ce la meşterii de altădată era extrem de rar întîlnit. Pentru subiectele legate de obiceiuri (« Colindători », « Ceată de feciori cu colindul », « Zestrea miresei »), sînt împrumutate fizionomiile şi gestica personajelor, precum şi repertoriul decorativ — chenare, trandafiri (« ruje »), stele, soarele şi luna etc.

Dacă pentru pictura pe sticlă există o tradiţie ce nu putea fi ignorată, ea dînd însăşi substanţa creatorilor populari actuali în acest domeniu, pentru pictura de ulei situaţia era alta. În lumea satului nu a existat niciodată o producţie de şevalet stricto sensu. Tot ceea ce se crea era în zona artelor decorative, cu finalitate hedonistă doar în subsidiar. Genurile ce se impuseseră în mediul urban — portretul, natura statică şi peisajul — erau necunoscute şi chiar inacceptabile în casele ţărăneşti. Pentru ornamentarea pereţilor, erau suficiente blidarele, scoarţele, icoanele, cîte un calendar şi, eventual, vreo litografie cu subiect istoric, luată de la tîrg. De aceea, apariţia picturii în ulei în deceniile şase şi şapte ale secolului actual a fost ex nihilo, semnalîndu-se ca un fenomen uimitor de aculturaţie. Părintele acestei arte a fost *Ion Niţă Nicodin* (1909—1980), ale cărui creaţii erau primite cu entuziasm la o expoziţie de acum vreo 20 de ani, în holul Casei Scriitorilor. Cîteva lucrări au fost expuse şi în cea de faţă (« La jintiţă », « Învelitul miresei »). Este simptomatic faptul că majoritatea expozanţilor sînt ţărani ce-şi dezvăluie în pictură nebănuitele disponibilităţi pentru desen, compoziţie şi cromatică expresivă. Ei descriu viaţa de zi cu zi, evenimentele lumii satului, ciclurile anotimpurilor cu muncile agricole respective — într-o formă extrem de stenică, plină de vervă, pătrunsă de bucuria culorii.

Rodica Nicodim (din satul Brusturi, comuna Hălmagiu, judeţul Arad) are cîteva peisaje de o deosebită candoare, cu o viziune amplă, à vol d'oiseau, cuprinzînd într-o generoasă dorinţă de a reda cît mai mult din frumuseţile zonei natale. Latura documentaristă este sesizată în interiorul unei case din acel loc (« Casa brustureană »). « Autoportretul » este deosebit de interesant, ea prezentîndu-se în costum de sărbătoare, ieşită cu şevaletul în plein air.

https://biblioteca-digitala.ro

Din același sat (se pare că acolo este o mare emulație plastică) este și *Petre Mihuț*, care are o paletă căutată, merge pe semitonuri pline de subtilitate (violaceuri, rozuri, brunuri). El se arată preocupat de marea varietate a gesticii și expresivității personajelor, ca și de anecdotica acțiunilor în care sînt antrenate. Tematica este tot cea la îndemînă, pe care o cunoaște cel mai bine (« Fiertul țuicii », « Moară de apă », « Nuntă la Brusturi », « Țurca », « Iarna cu duba », « Colindători »). Artistul atacă și un subiect istoric, « Avram Iancu și Româna » — un fel de pildă a bunei samaritence; eroul, călare, înaintează pe o vîlcea smălțată cu flori, unde îl întîmpină o femeie ce-i întinde o cofă cu apă proaspătă.

Rodica Mihuț împrumută volumetria coroanelor și a căpițelor de la Petre Mihuț, doar că folosește o gamă mai frustă — culorile direct din tub, fără amestecuri și acorduri sofisticate.

Aurora Năforniță (din Iași) are o viziune infantilă, folosind culori stridente, un contur clar, siluete și tematică pendinte de imaginația copiilor.

Costache Agachi (din București) este legat de mediul urban, de modul de viață al prietenilor și vecinilor săi.

Mehedințeanul *Constantin Milițescu* este mai plastic, mai vibrant, are cunoștințe de perspectivă și cele două peisaje pe care le prezintă au ceva din cromolitografiile din secolul al XIX-lea.

În sfîrșit, *Gheorghe Ciobanu* (din Ploiești) a fost foarte bine plasat la finele tramei expoziționale, ca o concluzie a manifestării, pentru că el este deja un rafinat al paletei pastelate, cunoaște regulile compoziției și se poate ca doar subiectele (sau lipsa unei educații academice) să îl mai includă între naivi. Ne îndoim însă că naivismul său este în totalitate sincer și nu este, cumva, autoimpus. Desenul este corect, mișcarea bine observată și căutarea anecdoticii de tip bruegelian (copii cu capete mari, labele picioarelor enorme) acuză studierea albumelor de artă și a monografiilor marilor maeștri.

Pictura naivă contemporană românească, depozitară a tradițiilor plasticii populare, își demonstrează cu pregnanță calitățile cromatice și compoziționale, reprezentînd un valoros document de viață cotidiană, realizat cu spontaneitatea, cu neîncorsetarea instinctuală a artistului înnăscut.

mihai drișcu

marta dimitrescu • orizont, atelier 35

Cea de a doua expoziție personală a Martei Dimitrescu înseamnă mai mult decît o normală, simplă schimbare de dialect pictural, ea indică intrarea decisă într-un nou cîmp al practicii artistice actuale. Se poate spune că producția ei cea mai recentă este, în mai multe feluri, dedicată lui Tyche, zeița *hazardului* și a *experimentului*. La sfîrșit de deceniu (și de mileniu), autoarea apare ca o adeptă a « mersului înainte », ceea ce presupune lipsa de prejudecăți, desprinderea de canoanele tradiționale și de curenta « neutralitate morală » a produsului artistic.

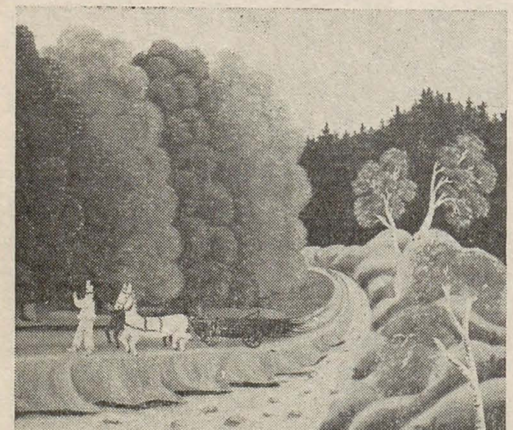
Marta Dimitrescu se numără printre cei care urmăresc *diferitul*, chiar *străinul* față de ideile acceptate — poziție, trebuie să recunoaștem, nu dintre cele mai confortabile; printre cei preocupați să denunțe « limitele ochiului » și să elibereze alte simțuri, să atingă stadiul *pre-intenționalității artistice*, entități subterane mai greu controlabile (și, desigur, formulabile de către comentatori) — o subiectivitate neparalizată de scheme de gîndire sau de strategii ale « artisticității ». Găsim în producția ei picturală — și subliniem că *productivitatea* este un concept de bază al transavangardei — un exemplu evident în legătură cu o natură *introspectivă* și o conștiință *involuntară*, apropiate ca sens de ceea ce Bergson numea « curgerea propriei persoane de-a lungul timpului ». Desigur, expresia concretă a acestei curgeri — în care controlul și improvizația sînt copenetrante — se realizează conform cunoscutului precept balzacian după care « pictorul nu trebuie să mediteze decît cu pensula în mînă ».

Aceste *compoziții psihologice* sînt rezultatul unor *conduite de adaptare* ce aliază, simultaneizează stări psihologice, comportamente, motivații, informații, activități motrice și simbolice, emoții orientate spre lichidarea unor tensiuni. Se întîlnesc, uneori, minime aluzii figurative, dar materia primă a lucrărilor este tocmai schimbarea, diferența, *fenomenismul* psihic în acea zonă în care, cum spunea Arnold Gehlen, « presimțirea nearticulabilă a sensului înlocuiește conținutul ferm ».

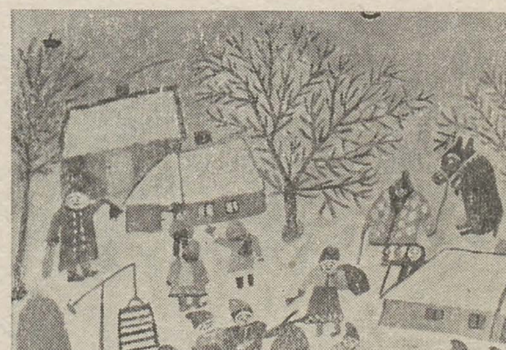
Marta Dimitrescu își concepe lucrările — indiferent de suportul sau de tehnica folosită — ca un *preludiu perpetuu*, ce poate fi interpretat și ca o formă de *autobiografie secretă*, dar nestînjenită de interpunerea unor coduri plastice în circulație (de care, pe parcursul celor zece ani de la absolvirea Institutului „Ion Andreescu", ea s-a dezvățat treptat). În cîmpul de dispersie al unei « poetici a indeterminării », *parametrul personal-organic* (acel « animal uman — ceasornic de sînge », despre care scria Klee) deține un rol important. (Încă Freud observa că « pentru psihic, biologicul joacă într-adevăr rolul rocii care se găsește dedesubtul tuturor straturilor ».)

Riscînd o metaforă, se poate spune că Marta Dimitrescu este mai interesată de *fiziologia* imaginii decît de *anatomia* ei.

PETRU MIHUȚ, *Strigarea peste sat*


RODICA NICODIN, *Căratul lemnelor*

ION NIȚĂ NICODIN, *Învelitul miresei*


AURORA NĂFORNIȚĂ, *Jocul caprei*

https://biblioteca-digitala.ro

marginalii la o carte despre lucian grigorescu

anca vasiliu

Scriitura se topește în lumina aurie, plenară, în amiaza picturii, în incandescența clipei și a tușei reunite. Se pătrunde prin absorbție, prin imersiune în baia de senzații a hedonismului pictural, pentru ca apoi, pe nesimțite, să înceapă emergența discursului construit: lucid, dar nu detașat, logic, dar nu fără a ceda în fața « rațiunii » instinctelor, încercînd să reconstituie, discursiv, sfera pulsatilă a senzoriilor impresioniste. Intimitatea cu pictura crește pînă la a deveni acea imperioasă « nevoie de pictură » pe care o resimți aproape tactil în lectură, textul împărtășindu-se de culoare, de formă și de imagini, ca de propriile-i substanțe vitale. Voltajul retoric, direct proporțional cu frumusețea scriiturii, restituie sonor discursurile Magdei Cârneci*, întregul reflectînd demersul unui profesionist deopotrivă al văzului și al condeiului.

Bucuria de a picta, căutarea febrilă a nuanței, instalarea în atmosfera unui peisaj ca în cea mai plenară manifestare a ființei creațiunii, exprimată prin lumină, « aer », ton general, mișcare, devenire — toate aceste date, ce reunesc adîncul firii artistului și, totodată, expresia inconfundabilă a exteriorității sale, devin în textul Magdei Cârneci tot atîtea prilejuri de a ridica particularul, luat drept caz exemplar, la generalitatea actului artistic și de a-l situa în contextul, la rîndul său exemplar, al picturii românești. Mai mult decît atît — cantonarea în materialitatea și în aparențele lumii sensibile se constituie într-un triumf asupra materiei, o formă de a sublima prin transfigurare, de a-i mîntui greutatea și imanența printr-o consumpție la nivelul energiilor ce le degajă, regăsind acea formă prin care natura însăși își transcende sieși. Paradigma picturii lui Lucian Grigorescu este tocmai această cale de reunire a contrariilor: « Carnal și impalpabil, material și deopotrivă imponderabil, elementul natural e resimțit dinamic și în același timp extatic, se destramă mereu și rămîne mereu întreg, rîvnit în această plenitudine a lui, iluzorie și totuși permanentă, ascunzînd, în fugitivitatea lui trecătoare, un anume fel de a resimți și trăi senzorial palpitul în clipă al eternității, acel ,,suflu imens, supraomenesc'' al metamorfozelor lumii ».

Să zăbovim asupra acestei paradigme situate în planul raporturilor dintre pictură și natură, concret și imaginar, creator și realitate. Lucian Grigorescu nu e un epicureic ce-și impune un limbaj al abstracțiunilor ascetice, și nici un teoretician al conceptului care să se lase furat totodată de caleidoscopica frumusețe a lumii senzoriale. Perfecta congruență dintre felul de a fi al omului și creația sa se manifestă în ceea ce s-a numit « calitatea respiratorie » a picturii, în aspectul de « spontaneitate desăvîrșită » pe care îl au pînzele sale. « Fantasmatică și totuși de un pregnant iluzionism, imaginea devine mărturia unei împăcări armonice între fascinația tenace a concretului și tentația irepresibilă a imaginarului brodînd pe marginea lucrurilor, între polul exteriorității și cel al interiorității: între pretextul obiectiv și emanația picturală subiectivă se realizează o suprapunere, o identificare ce izbutește o integrare finală. Îndelung premeditată, saturată de o ,,coacere'' lentă, imaginea păstrează o matinală frăgezime — deși încheiată, ea pare străbătută de un tremur al neterminării, al non-finitului: o secretă detașare față de obiecte regăsește o aurorală participare, o firească comuniere cu substanța lor, în prospețimea stabilă, eternă a substanței colorate, păstrînd un prețios ,,definitiv al spontaneității'' pe care numai un meșteșug îndelungat și desăvîrșit îl poate atinge ».

Atingînd informalul în ceea ce autoarea numește « experiențele de limită » ale pictorului — lucrări alcătuite din jerbe pure de culoare, adunîndu-se cu greu pentru a se subordona motivului pictural — Lucian Grigorescu nu atinge și zona de neființă a acestuia, nu face niciodată saltul în abstract, pactul deplinei autonomizări a mijloacelor sale picturale. Viziunea sa rămîne în natură ca-ntr-un preaplin al sinelui propriu. Zonele de independență picturală, rafinamentele nuanțelor infinit modulate, irizările de lumină care transformă în imaterial textura subtilă a tușelor dirijate de un suflu interior al fiecărui lucru, organic și nepămîntesc totodată, vădesc un travaliu intens al detaliului, ce poate căpăta valoare în sine ca imagine abstractă a structurilor « microscopice », dar faptul că ele pot în același timp să treacă în *anonimatul detaliului* ce nu reflectă întregul și nu-l conține ca pe o matrice, absența acelei continuități telescopice între perspectiva întregii imagini (încă atașată figurativului construit) și transfigurarea vitală a semnului plastic încărcat de o autentică artisticitate, fac din pictura lui Lucian Grigorescu un model de atitudine « iconografică », de repliere într-un fel de reificare aproape clasică a lumii și a existenței, într-un « refuz al abstracției » nu la nivelul mijloacelor plastice, a căror perfectă stăpînire nu i-o contestă nimeni, ci dintr-o imponderabilă dispoziție a spiritului de a recunoaște absolutul și sublimul doar în bucuria de a fi a clipei obiectivizate. « La ce bun atunci să divaghezi fără borne, să inventezi lumi imaginare, cînd a regăsi bogăția de armonii reale a lumii, a regăsi chipul lucrurilor în spatele structurilor abstracte, a face să coincidă jocul vagant al imaginației cu metamorfoza infinită a realului, înseamnă o putere mult mai mare, deși mai ascunsă, mai discretă, mai tainică? »

Poate fi, desigur, pusă pe seama unei constante a picturii românești — și mai ales pe seama peisajului și a naturii noastre cu dublu chip, grigorescian și andreescian — această nevoie structurală de a se opri asupra armoniilor « cumva » date în condițiile geografice proprii, de a le considera drept cea mai fericită formă de echilibru al contrariilor, drept cea mai adecvat-sintetică viziune a diversității lumii. O formulă a cumpenei drepte pe care « umanul » chip al lucrurilor și al locurilor o situează între extremele intemperante, între excesele intransigente, deopotrivă dezumanizante, ale forțelor « cerului » și ale entropiei naturii. Dar poți oare invizibilul a-l străvedea în vizibil fără nebunia acestor extreme asumate? Poți desluși scriitura ascunsă situîndu-te într-un interval mediu al spiritului, la egală distanță de ataraxia conștiinței și dionisiacul simțurilor? Acel « orient pictural » (a cărui schiță fugară va merita cîndva zăbava unei meditații) acordă obiectului magia unei taine, chipului — valențe iconice, iar în ceea ce s-a numit paradigma meridională, o participare simpatetică la miracolul viu, al cărui act e resimțit și asumat la fiece pas. Lucian Grigorescu descoperă, la rîndul său, că a picta frumusețea lumii nu înseamnă nicicum *a opri clipa*. Trecerea sa prin experiențele impresioniste pare mai degrabă o « școală » pentru rafinamentul ochiului, o etapă în procesul de descoperire a ubicuității ființei peisajului, o tatonare a mijloacelor de expresie adecvate surprizei luministice, un antrenament în a capta dinamismul materiei, intimitatea devenirii. Pictorul trece apoi de la vibrație la sunet, de la nuanță la culoare, mereu în căutarea haloului de mister, de indicibil, al semnelor care traduc exterioritatea într-o sinteză a eului artistic, dar rămîne în tonul general de captare a inefabilului la nivelul obiectului și al atmosferei, purificate de informațional și anecdotic, nu însă și de identitatea particulară a locului, pe care o sintetizează cu o subțirime neegalată. Poate că momentul artistic traversat i-a impus acest ton al sintezei figurative și al materialităților expresive. Poate că firea sa solară, ea însăși intim impregnată de meridionalismul sorgintei dobrogene, i-a dat impulsul nestăvilit către suveranitatea motivului pictural, resimțit cu patosul unei îndrăgostiri în fibră de explozia de culoare și lumină a pămîntului și a atmosferei. Iar dacă peisajele sale nu au dimensiuni metafizice, mobilitatea tușei și transparența nuanțelor pot suplini precaritatea aparentă a « clipei », cu o dăruită grație a spiritului care se descoperă singur, neimpus și firesc.

Fie ca pledoaria Magdei Cârneci să-și împlinească menirea, atît de elocvent exprimată, ca dincolo de « excesele și fanatismele vizuale modernizante », să persiste mereu și « răgazul esențial al nuanței, vîrsta matură a degustării rafinamentului vizual bogat, dar discret, curajul simplu, dar cît de dificil al identificării armonioase cu chipul păstrat sau regăsit al aparențelor fericite ale realului ».

Peisaj din București, 1953—1954

---

* Magda Cârneci, *Lucian Grigorescu*, ed. Meridiane, 1989

esteticul în afara artei

mihai ispir

Recenta carte a profesorului Gheorghe Achiței * sintetizează și sistematizează grăitor două serii de teme ce au constituit, pînă acum, pentru estetician, preocupări statornice: prima, ținînd de estetica generală, filosofică, cealaltă, legată de estetica aplicată. Ultima abordînd, îndeosebi în domeniul vizualității, fenomene strict actuale, de la modă la design, de la film și fotografie la ambientul cotidian. Între dimensiunea sa « speculativă » (cu nuanțe, însă, la rîndul ei, așa cum vom vedea, pragmatic aplicative) și cea « aplicativă » propriu-zisă, demersul teoretic evoluează mereu — ca și în alte lucrări ale profesorului Achiței, precum *Ce se va întîmpla mîine?* (1972), *Artă și speranță* (1974)

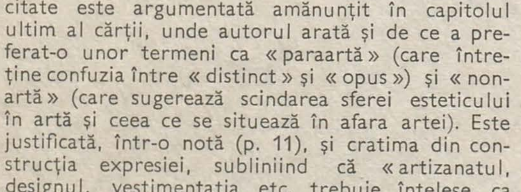
https://biblioteca-digitala.ro

sau capitolul *Expansiunea contemporană a esteticului* din tratatul românesc de *Estetică* (1983), versiunea mult prescurtată a cărţii prezentate aici — cu deplină înlesnire. Obiectul discuţiei — stratificată pe multe planuri — din volumul pe care-l comentăm, îl constituie, cu precădere, acele aspecte ale esteticului, *distincte* (termenul are, în demonstraţia întreprinsă de autor, importanţa sa) de faptul de artă propriu-zis. E, aceasta, o zonă a esteticului care a atras, şi continuă să atragă, în ultima vreme, atenţia specialiştilor, un alt exemplu oferindu-l, spre pildă, cartea semnată de Ion Ianoşi, *Nearta-artă* (unde este însă vorba de «artisticitatea» inerentă unor domenii aparent neartistice).

Încă din capitolul consacrat *Premiselor*, Gheorghe Achiţei constată, pe bună dreptate, că mutaţiile şi prefacerile petrecute în orizontul contemporan al esteticului pretind, din partea esteticianului, o redimensionare şi o revizuire corespunzătoare a utilajului său mental tradiţional. Domeniul esteticii trebuie să se readapteze domeniului esteticului. Cartea se structurează, ca atare, în două secţiuni, foarte suplu articulate. Cea dintîi (capitolele I—IV) e consacrată unei reconsiderări a instrumentarului estetic tradiţional. Cea de-a doua (capitolele V—XII), fenomenului «expansiunii frumosului» în lumea contemporană şi îndeosebi «situaţiilor estetice extra-artistice».

În prima secţiune, ne întîlnim cu probleme-cheie ale esteticii, înfăţişate absolut riguros, dar totodată expresiv (chiar şi prin titlurile subcapitolelor), drept temeiuri ale discuţiei ulterioare: probleme de metodologie (privitoare la circumscrierea demersului estetic şi la modalităţile acestuia), probleme de terminologie («formă», «experienţă estetică», stiluri ş.a., fiecare cu subdiviziunile sale), categoriile estetice, conceptul de artă. Analizele sînt deosebit de subtile, spiritul critic, dar şi cel polemic, tot timpul prezente, disciplina metodei se întrepătrunde mereu cu mobilitatea imaginativă în multitudinea disocierilor. Autorul nu se opreşte, de pildă, numai la categoriile estetice mari, consacrate, dar şi la variantele lor: «fin, delicat, elegant, suav, diafan, gingaş, plăpînd» (în cazul «graţiosului»), «nostim, amuzant, hazliu, ridicol, hilar, derizoriu» (în cazul «comicului») etc. Acest pragmatism al demersului teoretic însuşi transpare şi în posibila concluzie a părţii întîi a cărţii, pe care am putea-o, credem, desprinde din finalul capitolului începător: «... deseori, esteticianul de astăzi apare tot mai puţin ca filosof ce îşi permite consideraţii de ordin general cu privire la o ,,realitate" ale cărei resorturi intime nu le cunoaşte decît aproximativ; de preferinţă el ,,dublează" specialistul-teoretician al artei, istoric, sociolog, psiholog sau teoretician al domeniilor estetice extra-artistice — ce-şi permite numai consideraţii ,,la obiect". Orice s-ar spune, extinderea sferei contemporane a esteticului a determinat o oarecare perimare şi compromitere, ca efort inutil, a tipului de studiu ce stăruie cu precădere la nivelul generalităţilor pe linia ambiţiei de a reduce totul la acelaşi numitor. Viitorul pare a aparţine, mai degrabă, esteticilor particulare». (p. 43).

«Situaţiile estetice extra-artistice», prezentate pe larg în continuare, definesc teritorii dintre cele mai discutate ale esteticului, din unghiul unei problematici foarte acut moderne. Alcătuirea sintagmei citate este argumentată amănunţit în capitolul ultim al cărţii, unde autorul arată şi de ce a preferat-o unor termeni ca «paraartă» (care întreţine confuzia între «distinct» şi «opus») şi «nonartă» (care sugerează scindarea sferei esteticului în artă şi ceea ce se situează în afara artei). Este justificată, într-o notă (p. 11), şi cratima din construcţia expresiei, subliniind că «artizanatul, designul, vestimentaţia etc. trebuie înţelese ca domenii estetice autonome, doar diferite de cel



Propunere pentru proiectarea unui automobil

al artei, iar nu superioare artei». Să adăugăm aici că, în mod perfect îndreptăţit, socotea Grigore Smeu amplul studiu al profesorului Achiţei («România literară», nr. 20), drept «analiza cea mai cuprinzătoare şi mai fertilă din cadrul esteticii româneşti contemporane ce se străduieşte să confere prestigiu esteticului extra-artistic».

Artizanatul este privit, în acest context de idei, ca «un concept neelaborat încă suficient» (p. 232) şi ca un domeniu mediator: «... prin reuşitele sale cele mai de seamă, un mijloc de a întreţine viu interesul pentru tradiţiile artistice populare», dar care, adeseori, lasă loc unei producţiuni de forme hibride, atunci cînd «sînt reţinute din experienţele artei populare doar materialele şi tehnicile acesteia, în vreme ce compoziţia face importante concesii anecdoticei, aluziei la gestul subcultural complice, idilismului de diferite nuanţe» (p. 233).

În anumite condiţii, artizanatul poate fi ataşat categoriei «înlocuitorilor tehnici şi industriali de artă», cărora li se consacră un capitol aparte. Gheorghe Achiţei reţine aici «două grupuri importante de cazuri, unul avînd la bază *principiul succedaneului*, celălalt *principiul surogatului*». (p. 235). Succedaneele sînt identificate cu reproducerile artistice, filmul de artă, copiile, replicile, unele podoabe, unele obiecte de ceramică şi metal etc. Surogatele «se pretind de acelaşi rang cu arta, chemate fiind, chipurile, nu să o înlocuiască, ci să o concureze» (p. 242). Principiul surogatului, nociv esteticeşte, stă la baza *kitsch*-ului, comentat în acelaşi capitol cu extremă pertinenţă (ce înlesneşte cititorului orientarea printr-o bibliografie, altfel, arborescentă), drept un «adevărat pericol estetic», a cărui «gravitate» poate fi mai lesne înţeleasă, dacă realitatea înlocuitorilor de artă e studiată în sine (p. 252).

Amenajării estetice a spaţiilor arhitecturale şi vestimentaţiei le sînt, apoi, dedicate multe pagini dense. «*Homo vestitus*» este considerat «la fel de reprezentativ pentru condiţia noastră ca şi *homo sapiens*» (p. 263). Sînt aduse în discuţie o serie de noţiuni conexe veşmîntului, ţinînd seama de resortul lor sociologic şi de departajarea preliminară între «timpul de lucru» şi «timpul de sărbătoare»: machiajul, parada, spectacolul străzii etc., dar în centrul dezbaterii se află desigur moda, concurînd decisiv la ceea ce autorul numeşte, cu o expresie ce se gravează în memorie, precum atîtea altele din cartea sa, «silueta umană generatoare de spectacol».

Prezenţele esteticului în natură, puse în valoare cu ajutorul tehnicilor moderne, sînt comentate într-un alt capitol, unde sublinierile au în vedere turismul de masă (vechea temă a călătoriei transpusă în coordonatele ei contemporane), fotografia şi filmul documentar. Subiectul e de mare interes, iar perspectiva din care apare privit, de o incitantă noutate. Căci, precum remarca şi Grigore Smeu, în recenzia amintită, «cîţi dintre esteticienii contemporani mai abordează problemele ,,frumosului natural"»? Şi mai ales, am adăuga noi, cîţi o fac din unghiul simţitor lărgit, modificat şi prin intervenţia grilei tehnologice, propriu cercetării lui Gheorghe Achiţei? În fapt, noţiunea însăşi de «frumos natural» se cere dezvoltată în noile condiţii date, pe de o parte datorită imixtiunii «frumosului industrial», pe de alta, ca urmare a filtrării conceptului prin ecranul documentar al consemnării fotografice sau filmice. Dihotomia clasică «dintre *frumosul natural* şi *frumosul artistic* nu mai poate satisface acum nici o minte lucidă» (p. 397).

Am lăsat la urmă capitolul despre design, deşi acesta este penultimul în structura textului. Autorul îi conferă, însă, o importanţă specială. Este, ca număr de pagini, capitolul dominant al secţiunii «aplicative». Şi ne aflăm, indiscutabil, dinaintea uneia din cele mai profunde şi sintetice exegeze contemporane, apărute în ultima vreme, asupra designului. După examenul terminologic de rigoare şi o primă situare specifică a domeniului în ambianţa «extra-artistică», Gheorghe Achiţei detaliază cauzele ce au dus la constituirea designului ca fenomen al civilizaţiei moderne: de ordin economic general sau restrîns, de ordin tehnologic, de ordin ştiinţific, de ordin cultural. Un loc aparte e rezervat conceptului de «estetică industrială» cu care, precum se ştie, francezii au căutat în anii '50 să concureze — fără să reuşească — succesul internaţional al termenului englez «design»; concept desemnînd, în prezent, nu atît acea «ştiinţă sintetică» visată de Jacques Viénot, cît mai ales o parte a esteticii generale, ce înglobează şi problematica designului. Principalele etape ale dezvoltării designului sînt caracterizate prin cîteva noţiuni generice de certă pregnanţă evocatoare: «aplicativism», «modernism», «stilism», «consumism». Clasificarea designului actual a dat multă bătaie de cap specialiştilor şi o soluţie mulţumitoare nu pare a fi fost deocamdată găsită, scrie Gheorghe Achiţei, la nivel global, chiar dacă anumiţi paşi importanţi au fost făcuţi prin încercările de a se porni şi de la afirmarea stilurilor naţionale, complementară unei inerente «universalizări» a limbajului formal. Designul ambiental, designul de comunicaţii vizuale şi designul de obiecte rămîn, oricum, marile componente ale cîmpului de azi al activităţii designerului. Dar «de fapt ce este un designer?» La această întrebare (p. 367), Gheorghe Achiţei răspunde în trei subcapitole concentrate (incluzînd şi consideraţii despre învăţămîntul contemporan de design), pledînd pentru profesionalism şi responsabilitate într-un tărîm al creaţiei de forme unde diletantismul şi improvizaţia se dovedesc, indiscutabil, pernicioase. «Din acest punct de vedere, designerul autentic nu trebuie niciodată confundat cu insul căruia i s-a întîmplat să nimerească forma adecvată unui produs. Noul specialist se defineşte, înainte de toate, ca persoană conştientă de importanţa socială a fiecărei forme funcţionale pe care urmăreşte s-o realizeze» (p. 379).

Un excelent indice de nume, titluri şi termeni completează acest volum, ce se impune cu autoritate cititorului prin deplina stăpînire a unui material informativ prodigios şi, deopotrivă, a unui material ideatic presărat cu numeroase Scylle şi Charybde, printre care esteticianul îşi conduce discursul cu fermitate şi eleganţă.

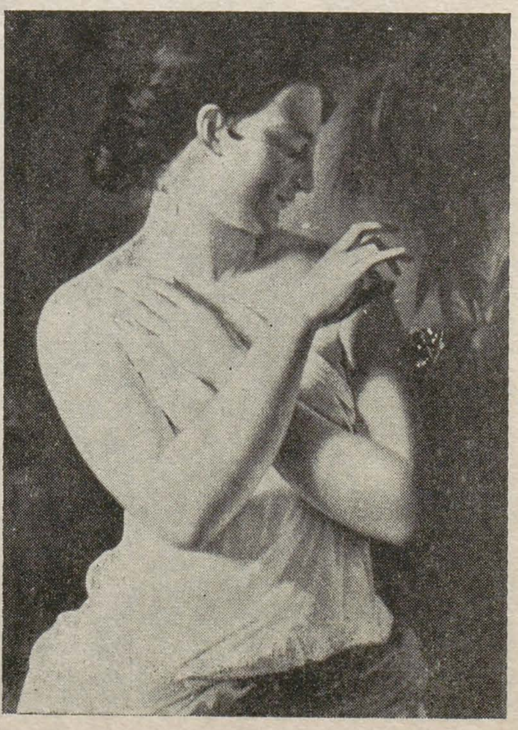
Scrisă într-un stil extrem de nuanţat, firesc, expresiv, posedînd un fel de savoare a conciziei şi clarităţii, cartea profesorului Gheorghe Achiţei se dezvăluie pe îndelete ca întreg organic şi, totodată, construcţie teoretică de mare anvergură, împlinind fericit dezideratul unei exegeze esenţiale asupra manifestărilor contemporane ale esteticului, în spaţiul cultural aflat dincolo de artă.

* Gheorghe Achiţei, *Frumosul dincolo de artă*, Ed. Meridiane Bucureşti, 1988.

restituiri necesare

doina petrache-lemny

Anul 1860 a însemnat pentru Iaşi un moment de mari împliniri, prin înfiinţarea pentru prima dată în ţară a unor instituţii de învăţămînt şi cultură. Urmare a unei efervescenţe culturale deosebite şi a împlinirii unor deziderate naţionale, marcate de Unire, întemeierea primei Universităţi din ţară a fost însoţită de crearea primei Pinacoteci şi a primei Şcoli de Arte Frumoase. Alături de personalităţile cunoscute, care au militat pentru îmbogăţirea vieţii culturale la Iaşi, Gheorghe Panaiteanu-Bardasare, primul director al celor două instituţii, avea să joace un rol foarte important. Monografia[1] apărută la Editura Meridiane, în 1988, aduce în prim plan personalitatea acestui pictor, organizator de muzeu şi de şcoală.



GHEORGHE PANAITEANU — BARDASARE. *Fata cu fluturele*

https://biblioteca-digitala.ro

Istoric riguros al muzeului ieşean, autorul a patru volume documentare despre înfiinţarea Pinacotecii [2], Claudiu Paradais s-a aplecat asupra lui Panaiteanu-Bardasare, mergînd prin fonduri arhivistice pe urmele subiectului său, la Academia Mihăileană, dar mai ales la München (unde aveau să-şi completeze şcolirea şi pictorii moldoveni ce i-au urmat). Cercetarea a avut un sprijin substanţial în gestul recuperator al Mariei Paradais, care a organizat, în 1975, prima expoziţie retrospectivă, fapt cu atît mai important cu cît din cele 80 de lucrări realizate de Panaiteanu-Bardasare, s-au păstrat doar 27 de picturi, 9 desene şi 6 litografii. Pentru restul de lucrări, autorii au obţinut informaţii din arhive şi din bibliografia studiată.

Refăcînd rezumativ începuturile şcolii de artă de la Iaşi, autorii îl privesc pe Panaiteanu-Bardasare dintr-o perspectivă obiectivă, fără să se alăture afirmaţiilor entuziaste din presa secolului trecut, care-l apreciau drept « cel dintîiu pictor al Moldovei », ignorînd rolul predecesorilor Eustaţie Altini şi Gheorghe Asachi (1788—1869) şi chiar deosebita calitate a colegilor lui: Gheorghe Lemeni şi Gheorghe Năstăseanu. Exagerat adeseori, dar şi ignorat alteori, rolul lui Gh. Panaiteanu-Bardasare în organizarea învăţămîntului artistic din Moldova este acum bine definit şi clarificat: el nu este un iniţiator, ci un continuator a ceea ce realizase Asachi cu decenii în urmă, organizînd diverse forme de învăţămînt artistic la Şcoala franceză de la Miroslava, la « Gimnazia Vasiliană » de la Trei Ierarhi sau la Academia Mihăileană. El însuşi s-a format la « Gimnazia Vasiliană », avîndu-i profesori pe austriacul Josef Adler şi pe germanul Johan Müller, şi apoi la « clasul de zugrăvitură » de la Academia Mihăileană, unde a lucrat sub îndrumarea lui Giovanni Schiavoni. Trimis la München, acea « Atenă germană » a primei jumătăţi a secolului XIX, împreună cu colegul său Gheorghe Lemeni, Panaiteanu-Bardasare lucrează acolo timp de aproape 18 ani şi se impregnează de academism, pe care nu-l poate depăşi, transmiţîndu-l şi elevilor săi.
Convins de faptul că « artele frumoase au misiunea de a înnobila şi înălţa cultura unui popor prin dezvoltarea gustului estetic », artistul îşi dedică întreaga viaţă, după experienţa müncheneză, continuării iniţiativelor lui Asachi: întemeierii unei şcoli de arte frumoase şi a unui muzeu, care s-a deschis la 26 octombrie 1860, deţinînd 64 de picturi, 98 de litografii şi 18 mulaje. Timp de 32 de ani, cît a condus muzeul, Panaiteanu-Bardasare desfăşoară o activitate intensă pentru îmbogăţirea colecţiei (care ajunge în 1892, anul pensionării lui, la 214 lucrări de artă românească şi străină), pentru asigurarea stării de sănătate a lucrărilor, pentru menţinerea şcolii de artă.
Ca şi Aman la Bucureşti, Panaiteanu a fost cel care a iniţiat expoziţiile de grup ale artiştilor în viaţă, la majoritatea dintre ele participînd cu lucrări proprii. În octombrie 1883, de exemplu, a organizat la Iaşi, împreună cu Aman, « Expoziţia artiştilor în viaţă », cînd una din pînzele sale, *Franciscanul*, a obţinut premiul I şi a fost achiziţionată de muzeu.
Intensa activitate pe plan socio-cultural a fost însă în detrimentul creaţiei artistului. El a pictat mai mult în anii petrecuţi la München, cînd a lucrat alături de profesorul Wilhelm von Kaulbach — cu care a studiat portretistica — şi a învăţat să realizeze litografii de la Ferdinand Filoty. Ca pictor, Panaiteanu-Bardasare rămîne un maestru al portretelor în manieră academistă (dintre care se disting: *Fata cu fluturele*, *Franciscanul*, portretele de femei, portretul lui Ioan Lochmann, al lui Petru şi Anton Lochmann, *Sacerdotele*), care lasă să se vadă o bună stăpînire a desenului, datorată unei şcoliri serioase şi complexe. Şi în grafică, predominant este portretul, puţinele lucrări în tehnică mixtă cu alte subiecte (*Peisaj din Bavaria*, *Călăreţ turc*) nefiind semnificative.
Textul concentrat şi clar, structurat pe capitole (« Spiritus rector », « Anii de ucenicie », « Student la München », « Pictorul », « Ctitorul »), completat de ilustraţii reprezentînd majoritatea lucrărilor ce s-au mai păstrat, conturează profilul unui artist-profesor-« ctitor » de muzeu şi şcoală, rămas de altminteri în limitele spaţiului moldovean şi ale unui moment evolutiv al artei din România.

---

[1] Claudiu Paradais, Maria Paradais: Gheorghe Panaiteanu-Bardasare.
[2] *Valori de artă românească în Muzeul de artă din Iaşi*, Iaşi, 1970; *Valori ale picturii universale în Muzeul de artă din Iaşi*, Iaşi, 1972;
Muzeul de artă din Iaşi, Bucureşti, 1974;
Scarlat Vârnav: un ctitor uitat, Iaşi, 1984

meridiane

constantin dragomirescu

auxerre

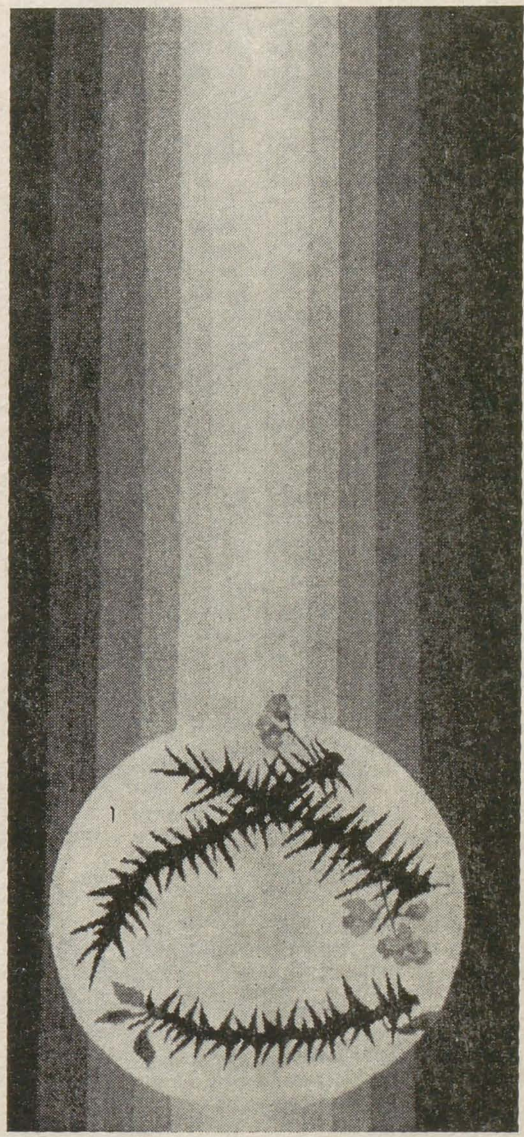
250 de artişti din ţările europene expun, între sfîrşitul lunii aprilie şi sfîrşitul lui august, la abaţia Saint Germain d'Auxerre (Franţa), sub genericul « *Europa ceramiştilor* ». Organizatorii — Centrul Cultural din Yonne, Societatea de Încurajare a Meseriilor Artistice, Academia Internaţională a Ceramicii şi municipalitatea din Auxerre — şi-au propus, printr-o expoziţie-bilanţ asupra realităţii ceramice contemporane în Europa, să pună în valoare calitatea creaţiei în acest domeniu, să releve locul ei de importanţă majoră în cîmpul artelor plastice şi al celor ambientale şi să reafirme posibilitatea relaţiilor dintre creaţia artistică şi dinamica economică. Selecţia artiştilor a fost efectuată de comisarul expoziţiei, Mirelle Bazin, istoric de artă, specialist în ceramica contemporană.
Rudolf Schnyder, preşedintele Academiei Internaţionale a Ceramicii, e de părere că prin această expoziţie, care urmează celor organizate în 1976 şi în 1986, la Frechen (R.F.G.), se manifestă, la nivelul întregului continent, « confruntarea creatoare cu Actualitatea » şi se relevă, o dată mai mult, « existenţa unei largi înţelegeri internaţionale în limbajul fără frontiere al artei ».
Din România au fost selecţionaţi să participe *Costel Badea, Ion Berendea, Vasile Cercel, Gherghina Dumitrache-Costea, Alexandra Filipescu, Lucia Maftei, Tereza Panelli, Eugenia Manea-Pasima, Cristina Popescu-Russu, Dumitru Rădulescu* şi *Ioana Şetran*.

barcelona

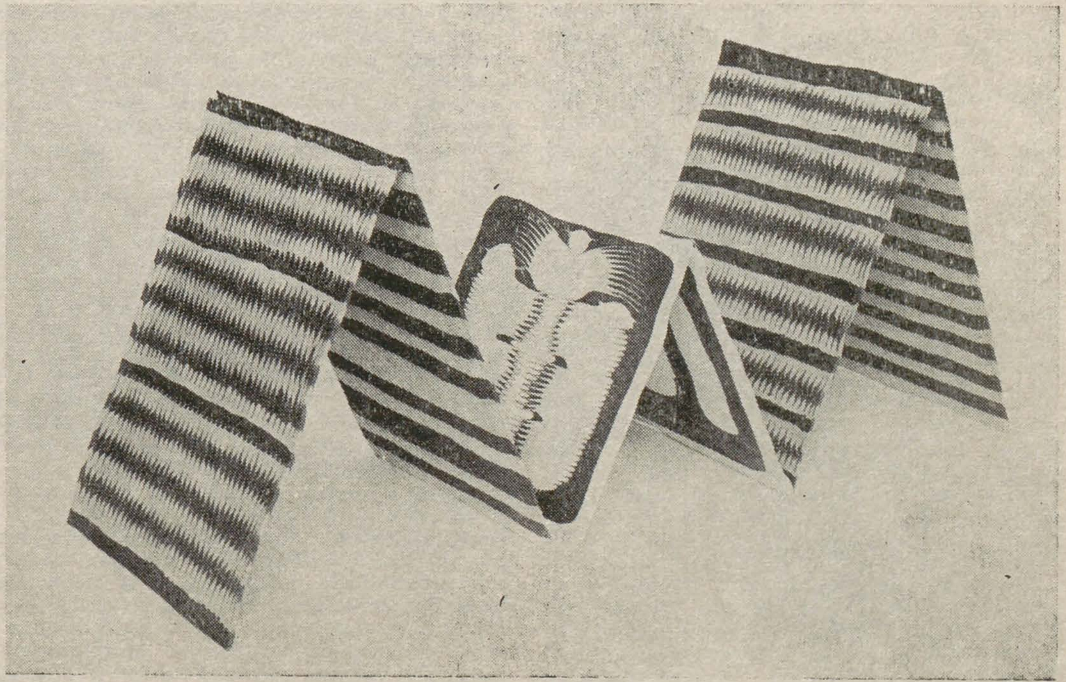
Sub egida revistei « Tapiz » şi a Asociaţiei pentru Informare, Difuzare şi Conservare a Artizanatului Covoarelor, la Palatul Guvernamental al Cataloniei a fost deschisă, între 21 februarie şi 17 martie, expoziţia intitulată « *Prima întîlnire mondială a artelor în format mic* ». Cele 200 de lucrări, semnate de 80 de artişti din 14 ţări, erau realizate în formate ce nu depăşeau media de 30×30 cm — sculptură, ceramică, textile, pictură, email, scenografie, desen, gravură, acuarelă, fotografie. Ţările participante: Andorra, Argentina, Finlanda, Franţa, Grecia, Italia, Olanda, Portugalia, R. D. Germană, R. F. Germania, România *(Şerbana Drăgoescu)*, Spania, Ungaria, Uruguay.

flash art

Revista « Flash-Art » (ediţie internaţională, nr. 143, noiembrie-decembrie 1988) conţine — pe lîngă un bilanţ teoretic asupra artei conceptuale, la care participă personalităţi de marcă precum Joseph Kosuth, Silvia Kolbowski, Clegg & Guttman (se apreciază, între altele, că arta conceptuală a rămas în multe privinţe modernistă; criticînd formalismul modernist şi programul idealist al acestuia,



ŞERBANA DRĂGOESCU



LUCIA MAFTEI

https://biblioteca-digitala.ro

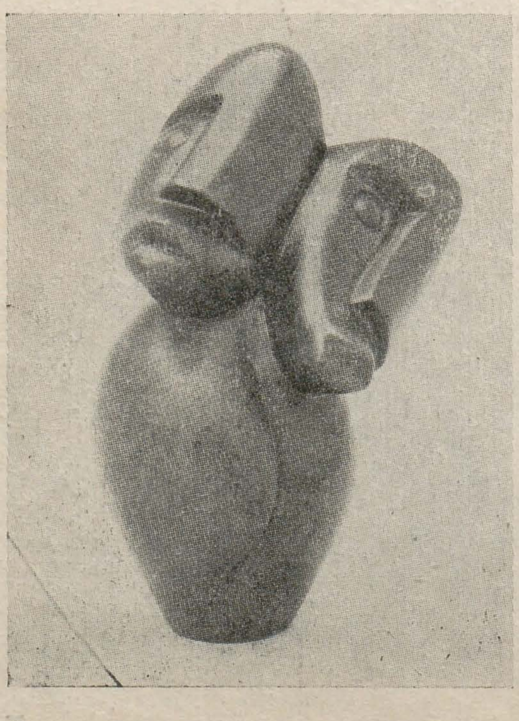
ea rămîne preocupată în modul în care se realizează semnificaţia în artă), pe lîngă prezentarea, prin intermediul interviului, a unor artişti din Statele Unite (Helmut Federle, Elaine Sturtevant, Ashley Bickerton), şi o secţiune dedicată cîtorva *artişti români contemporani*, a căror creaţie şi ale căror preocupări sînt privite, în raport cu idealitatea modelului brâncuşian, ca mărturii concludente, de relevanţă europeană, ale unui demers artistic cu sens cognitiv, spiritual. Sînt comentate, astfel, originalitatea sculpturii lui *Napoleon Tiron*, ca materializare a meditaţiei asupra vieţii şi morţii, căutările lui *Horia Bernea* vizînd să facă din pictură un exerciţiu la limita dintre cunoaştere şi existenţă, aspiraţia cognitivă şi de edificare morală pe care o slujeşte *Sorin Dumitrescu*, obsesia oglinzii şi viziunile utopice ale *Wandei Mihuleac*, paradoxurile gîndirii de pictor a lui *Alexandru Chira* (memorie-proiect, pictură-desen, imagine-oglindă), documentarismul practicat de *Ion Grigorescu*, investigator aparent impersonal asupra condiţiei umane.

havana

Între 1 noiembrie şi 31 decembrie 1989 va avea loc *cea de-a treia Bienală de la Havana*, al cărei scop este de a suscita un interes sporit faţă de arta ţărilor în curs de dezvoltare. Prima ediţie a fost organizată în 1984, la un an după întemeierea în Cuba a Centrului Wilfredo Lam pentru studierea şi propagarea artei contemporane din lumea a treia; au expus atunci peste 800 de artişti din 21 de ţări latino-americane şi caraibiene şi a avut loc un colocviu consacrat operei lui Wilfredo Lam. A doua ediţie, în 1986, s-a bucurat şi de participarea unor artişti din Asia, Orientul Mijlociu şi Africa, ceea ce a permis conturarea unei viziuni de ansamblu asupra tendinţelor artistice din lumea a treia. Anul acesta, în afara expoziţiilor personale şi de grup, Bienala va mai cuprinde şi cîteva expoziţii tematice: «Arta textilă a Americii Latine», «Arta Africii Australe», «Fotografii interzise de cenzură în Chile», «Sculptură angoleză», «Măşti din Benin», «Pictură inspirată din caracterele scrierii arabe», «Sculptură columbiană». În luna septembrie, se vor desfăşura dezbaterile a două mese rotunde — «Tradiţie şi modernitate în arta plastică din lumea a treia», «Tradiţie şi modernitate în design şi amenajarea ambientului» — la care au fost invitaţi să participe Brahim Ben Hassan Alaoui (Maroc), Badi Banga Ne Mwuinw (Zair), Geeta Kapur (India), Mirko Lauer (Peru), Federico Moraes (Brazilia), Pierre Restany (Franţa), Sergio Mahalhaes (Brazilia), Rogelio Salmona (Columbia) şi Roberto Segre (Cuba).

amsterdam şi otterlo

Două mari *expoziţii Van Gogh* vor fi deschise anul viitor, între 30 martie (ziua naşterii) şi 29 iulie (ziua morţii artistului): una la Muzeul Van Gogh din Amsterdam, cuprinzînd opera picturală, iar cealaltă la Muzeul Kroller-Müller din Otterlo, cu desene. Programul provizoriu al centenarului Van Gogh mai cuprinde: expoziţia «Van Gogh şi modernii» (cu opere ale artiştilor din generaţia următoare, precum Delaunay, Kandinsky, Matisse, Mondrian, Picasso; se va deschide în septembrie la Amsterdam şi va fi itinerată, pînă în aprilie 1991, în Republica Federală Germania şi Statele Unite); expoziţiile sub genericul «Van Gogh şi arta contemporană» (la Gemeentemuseum din Haga — «Artistul şi individualitatea sa»; la Muzeul Van Abbe din Eindhoven — «Artişti străini în Olanda»; la Muzeul Bonnefanten din Maastricht — lucrări de Francis Bacon inspirate de opera lui Van Gogh); «Stampe japoneze din colecţia Vincent şi Theo Van Gogh» (la Muzeul din Leiden, cu participarea unor muzee japoneze); o expoziţie de fotografii reprezentînd locuri legate de viaţa artistului (la Stedelijk Museum, Amsterdam); expoziţia «Van Gogh şi războiul de ţesut» (la Muzeul olandez al textilelor din Tieburg, prezentînd lucrări realizate în 1884, în Brabant).



Statuetă Shona

washington

Între 2 decembrie 1988 şi 20 februarie 1989, a fost deschisă, la Smithsonian's National Museum of American Art, cea mai mare *retrospectivă Man Ray* organizată vreodată în Statele Unite. Expoziţia, care a avut ca generic «Motivul perpetuu — Arta lui Man Ray», a fost apoi itinerată la Muzeul de Artă Contemporană din Los Angeles, la Menil Museum din Houston şi la Muzeul de Artă din Philadelphia (oraşul naşterii artistului). Concomitent, au apărut un studiu monografic semnat de Neil Baldwin, o nouă ediţie a autobiografiei artistului («Autoportret», 1963), o prezentare de ansamblu a operei (cu acelaşi titlu ca şi expoziţia), precum şi un album prezentînd opera sa de fotograf.

Considerat un spirit incendiar al artei secolului nostru, Man Ray (adevăratul său nume era Emmanuel Radnitsky) a fost unul din pionierii artei abstracte, o prezenţă deosebit de activă în mişcarea Dada, un inovator în sfera suprarealismului, o personalitate de avangardă în domeniul filmului şi un deschizător de drumuri în fotografie. Mai presus de toate — scrie Helen Dudar, care-i consacră un articol în paginile revistei «Smithsonian» — el a fost «un ironist la adresa vieţii contemporane, a comportamentelor, atitudinilor şi, mai ales, a culturii». Cînd, în 1972, Muzeul de Artă Modernă din Paris i-a organizat o mare retrospectivă, artistul, pe atunci în vîrstă de 81 de ani, a fost auzit murmurînd, în timp ce răsfoia catalogul: «E prea tîrziu, prea tîrziu . . . Dacă s-ar fi petrecut acum patruzeci de ani, poate că m-aş fi simţit încurajat». Dintre remarcile celebre ale lui Man Ray, revista mai citează: «N-am realizat niciodată o pictură recentă»; «Eu nu pictez pentru că sînt pictor, ci pentru că am o idee».

barcelona

La Barcelona se află în curs de finalizare proiectul unui nou centru cultural: *Fundaţia Antoni Tàpies*. În acest scop, se lucrează de patru ani la adaptarea şi reamenajarea clădirii în care se afla sediul casei editoriale «Montaner i Simón», operă a arhitectului modernist Domènech i Montaner (1850—1923). Proiectul e conceput de arhitecţii Roser Amadó şi Lluis Domènech, care au în vedere nu numai redistribuirea spaţiilor interioare (destinate expunerii obiectelor de artă, desfăşurării de simpozioane, bibliotecii, arhivelor), dar şi restaurarea exteriorului în concepţia originară, ceea ce constituie, de altfel, şi unul din primele obiective ale Fundaţiei: recuperarea pentru public a operelor de arhitectură modernistă. Componenta centrală a proiectului o constituie o cuprinzătoare colecţie permanentă din opera lui Tàpies, oferită de artistul însuşi şi reprezentativă pentru diferitele sale etape de creaţie: pictură, asamblaj, sculptură, grafică, ceramică. În acelaşi timp, în arhivă se vor afla manuscrise, schiţe, plăci de gravură şi alte materiale documentare. Pentru o cît mai largă cunoaştere a operei lui Tàpies, fundaţia îşi mai propune să reediteze scrierile artistului, precum şi studiile ce i-au fost consacrate. Vor fi organizate şi expoziţii temporare de artă contemporană. Biblioteca, al cărei nucleu provine din donaţia artistului, urmează să se extindă, pentru a cuprinde cît mai mult din scrierile şi albumele de artă modernă de pretutindeni. După spusele lui Tàpies însuşi, se speră că noul centru cultural va fi în măsură să creeze o atmosferă de studiu, un climat emoţional favorabil accesului receptiv la arta modernă.

berlin

Creaţii ale artiştilor populaţiei *Shona* din *Zimbabwe* aparţinînd colecţiei Muzeului din Harare, au fost expuse la Galeria Naţională de Artă din Berlin. Autorii acestor statuete, executate în serpentin — o piatră de culoare întunecată, cu nuanţe de negru, verde şi brun — şi reprezentînd figuri antropomorfe şi avimorfe, cu caracter totemic, sînt artişti populari, bărbaţi şi femei, care lucrează în satele lor, fără a întreţine contacte cu populaţia oraşelor, cu artiştii profesionişti sau cu străinii. Statuetele Shona se află în atenţia specialiştilor de la începutul anilor '60. Ele sînt apreciate pentru generozitatea volumului, economia detaliilor şi prelucrarea avansată, în forme rotunjite şi polisate, care le conferă monumentalitate.

rio de janeiro

Expoziţia deschisă în fostul palat imperial din Rio — «*Lumea fascinantă a picturii naive*» — este prima finalizare a proiectului conceput de pictorul Lucien Finkelstein, care îşi propune să realizeze cel mai mare muzeu de artă naivă din lume. El a consacrat 15 ani de muncă acestui obiectiv, adunînd pînă acum o colecţie de peste o mie de opere, ce au ca autori 320 de pictori din 73 de ţări — unele cu o vechime de cîteva secole. Această colecţie este mai bogată, bunăoară, decît cea deţinută de Muzeul picturii naive Anatole Jakovsky, din Nisa, care însumează opere numai din 27 de ţări şi nu mai vechi de 300 de ani. Comentînd explozia acestei creativităţi absolut personale, în afara oricăror studii de specialitate, a oricăror tendinţe şi şcoli artistice, Lucien Finkelstein consideră că pictorii naivi, «poeţi şi anarhişti ai penelului», sînt capabili să exprime în arta lor orice conţinut, orice idee.

alexandr iakovlev

pavel mocanu

Într-unul din ultimele sale numere, revista «Iskusstvo» marchează semicentenarul morţii unui important pictor rus de formaţie academică: Alexandr Evgenievici Iakovlev.

Născut la Petersburg, în 1887, Iakovlev a studiat la Academia Imperială de Arte, unde l-a avut ca profesor pe D. N. Kardovski. Zguduirile sociale de la începutul secolului XX, care au dinamizat viaţa culturală din Rusia, au determinat mai multe tendinţe reformatoare în artă, pe fondul cărora tradiţionalismul şcolii lui Kardovski impunea o atitudine de înaltă profesionalitate faţă de creaţie, pe baza cunoaşterii legilor naturii. Însuşirea măiestriei desenului după model, ca mod de valorificare speculativă şi întruchipare artistică a formelor tridimensionale, stătea la baza acelui sistem pedagogic. În acest cadru, Iakovlev s-a simţit atras de tainele specifice ale construcţiei formelor pe suprafeţe plane, regîndind profund tradiţiile clasicismului rus din secolul XVIII şi ale Renaşterii europene, ceea ce a lăsat o amprentă puternică asupra studiilor sale academice de nuduri, asupra portretelor şi altor lucrări ale artistului.

Cele mai multe desene ale lui Iakovlev sînt realizate în sanguină, material care l-a atras prin bogăţia sa tonală, prin libertatea în folosire şi prin calităţile sale decorative. Estompată cu o radieră tare

ALEKSANDR YAKOVLEV

pe o foaie subţire de hîrtie (ceea ce constituia o noutate faţă de folosirea clasică a sanguinei), creta moale, roşie-cafenie, permite o redare convingătoare a căldurii şi netezimii corpului uman. Portretele lui I. I. Brodski (1910), N. E. Radlov (1912 şi 1913), F. I. Şaliapin (1917), executate în această tehnică, sînt exemple de abordare strict individuală a imaginii, de evidenţiere a fondului psihologic, a bogăţiei vieţii spirituale.
În anii 1918—19, călătorind în Extremul Orient, Iakovlev caută modele şi subiecte neobişnuite. Cele 169 de lucrări realizate în această călătorie au fost expuse în 1920 la Paris. Critica le-a primit cu entuziasm, apreciind forţa tehnică şi autenticitatea exotică. În acelaşi an, artistul şi-a prezentat lucrările şi la Londra.
În 1924, Iakovlev participă la o călătorie în Africa, de unde se întoarce cu cca 300 de desene şi studii, din care 228 sînt prezentate în expoziţia organizată în 1926 la Paris, iar în 1927 la Bruxelles. Cele mai bune lucrări din acest ciclu african se disting prin patosul democratic şi umanist al conţinutului. Desenele clare şi precise conving nu numai prin adevărul lor concret etnografic, ci şi, mai ales, prin adevărul general uman despre popoarele colonizate din Africa.
Recunoscut pe plan mondial, dar în primul rînd ca desenator, Iakovlev caută să-şi modifice maniera de a lucra pictura, luînd ca bază frescele în encaustică ale pictorilor antici din Pompei. În Sicilia şi la Capri, el creează o serie de tablouri în tempera pe teme mitologice şi de gen (« Daphnis şi Chloe », « Diana », « Vînzătorul de păpuşi » etc., toate în 1929) care, expuse la Paris, se bucură de un succes răsunător; critica îl compară cu Picasso şi De Chirico.
În 1931—32, Iakovlev participă la un nou raid transcontinental, de data aceasta în Asia. Se întoarce cu cca 800 de lucrări, pe care le expune în 1933 la Paris. În anul următor, execută cupola Operei Idei Rubinstein din Paris, iar în 1935 e invitat să predea desenul şi pictura la Şcoala de Arte a Muzeului din Boston. A încetat din viaţă la Paris, în 1938.
Arta lui Iakovlev, în geneza şi evoluţia ei, este apreciată ca o reflectare a vremurilor frămîntate, a nostalgiei spirituale care a cuprins intelectualitatea creatoare în tendinţa ei de a restaura valorile artistice şi etice ale trecutului, în speranţa de a găsi în raţionalismul lor încrederea în propriile idealuri.

naum corcescu

p. francu

La moartea unui artist se obişnuieşte uneori să se spună că, mai dăinuitoare şi mai trainică decît fiinţa sa, opera este aceea care-i va continua existenţa, chemîndu-se ea, de acum înainte, cu numele fără de chip al celui dispărut. Şi dacă aşa se întîmplă cu lucrarea de frumos din mai toate artele care se încredinţează memoriei noastre, sigur că, perenă şi prin calitatea minerală a materialelor sale, sculptura este aceea care prelungeşte cel mai mult timpului identitatea celui care a zămislit-o. Aceasta va fi fără îndoială şi datoria statuilor lui Naum Corcescu, sculptorul care străbate acum teritoriul fără de structură al umbrelor lungi pe care sculpturile le proiectează de pe socluri. Datoria unei opere care onorează arta noastră contemporană cu atîtea şi atîtea fapte de inspiraţie, de impetuoasă forţă, de subtilă sensibilitate. Căci, edificată în — din păcate — numai patru decenii de muncă neistovită, de efort fizic, dar mai cu seamă de încordare a sufletului, încercată de îndoielile proprii oricărei înalte conştiinţe artistice şi neavînd nicicînd vreme să se bucure de laurii succesului, arta lui Naum Corcescu ne rămîne, şi nouă şi celor ce vor veni, ca reper şi exemplu.
Căpătîndu-şi chip şi identitate într-un timp cînd sculpturi de butaforie, machiate cu fardul unor sentimente la fel, protejau, ca nişte miraculoase amulete, de formalism şi alte asemenea boli, statuara lui Corcescu rămîne şi un reper de atitudine.

Fata cu struguri

Refuzînd sloganul, simţirea teoretică şi extazul de operetă, ea propune expresii tensionate de energiile adînci ale vieţii autentice, transfigurate portrete ale simţămintelor şi gîndului.
Sculptor al omului, al succesiunii profilelor sale de energie şi eroism, de duioşie şi durere, de forţă şi fragilitate, de gînd şi viziune, Naum Corcescu a fost un sculptor de eroi, un sculptor a cărui artă proiectează făptura umană pe cerul istoriei şi legendei. Ne-o mărturisesc şi importantele sale înfăptuiri de for public, dar şi calitatea monumentală conţinută în mai toate piesele realizate la o scară de interior. S-ar cuveni poate să rememorăm aici identitatea inconfundabilă a acestor statui, după cum ar trebui să amintim măcar cîteva dintre importantele premii şi distincţii care au aninat bronzurilor sale strălucirea autorului. Am face-o dacă această aducere aminte nu s-ar teme de a avea un ton oficial, inevitabil convenţional şi distant. Cum ni-l amintim, colegul nostru de meşteşug şi visare ar fi fost, fără îndoială, primul care ar fi refuzat un asemenea ton. Iată de ce să ne despărţim de Naum Corcescu cu o vorbă mai bărbătească, potrivită şi meseriei şi făpturii sale, spunîndu-i bun rămas, acum, cînd se întoarce către materia căreia i-a dat o întreagă viaţă chip şi suflet.

agenda u.a.p.

În perioada 21 aprilie—5 mai a.c. au fost oaspeţi şi au avut întrevederi la sediul Uniunii Artiştilor Plastici: *Chantal Colleu-Dumond* (consilier cultural şi ştiinţific al Ambasadei Franţei), *Urbano Urbinati* (directorul Institutului Italian de cultură), *Barsanti Sergio* şi *Bochini Alessandro* (reprezentanţii firmei Tempopremium din Milano, Italia), *Lauri Lindgren, Matti Koskelo, Mario Cosma* şi *Eira Maria Lainen* (din partea Asociaţiei de prietenie Finlanda-România); *Kerstin Gummerson* şi *Sven Österberg* (din partea Asociaţiei de prietenie Suedia-România), *Fritz Kutscha* (proprietarul galeriei « Über dem Café Mozart » din Salzburg, Austria).

calendar

el. barlo iacubovici (n. 10 mai 1905), pictor-sculptor, Bucureşti
ion vlasiu (n. 6 mai 1908), sculptor, Bucureşti
eugen gâscă (n. 27 mai 1908), pictor, Bucureşti
maria chelsoi (n. 15 mai 1909), artist decorator, Bucureşti
eremia profeta (n. 1 mai 1914), pictor, Bucureşti
nuţi borteanu-raiovici (n. 26 mai 1914), artist decorator, Bucureşti
rodica roman (n. 21 mai 1919), artist decorator, Bucureşti
peter balazs (n. 28 mai 1919), pictor, Cluj-Napoca
matty aslan (n. 7 mai 1924), grafician, Bucureşti
vera marcu kertosz (n. 31 mai 1924), pictor, Sibiu
alexandru szöcs (n. 31 mai 1924), pictor, Tîrgu Mureş
roland laub (n. 2 mai 1929), scenograf, Bucureşti
tibor siclody (n. 5 mai 1929), pictor, Tîrgu Mureş
gheorghe brădăţeanu (n. 9 mai 1929), pictor, Iaşi
petre achiţenie (n. 27 mai 1929), pictor, Bucureşti
anca emilia boisnard (n. 16 mai 1934), pictor, Bucureşti
doina-maria hordovan (n. 19 mai 1934), pictor, Cluj-Napoca
mircea mureşan (n. 2 mai 1939), pictor, Cluj-Napoca
costin neamţu (n. 4 mai 1939), pictor, Bucureşti
angela tonilete (n. 8 mai 1939), artist decorator, Ploieşti
ciprian radovan (n. 13 mai 1939), pictor, Timişoara
grigore minea (n. 30 mai 1939), sculptor, Bucureşti

(urmare din pag. 31)

bisericilor româneşti, atît de bogate în sud-estul Transilvaniei, după cum este demonstrat prin picturile bisericilor de la Rîşnov (cel mai vechi monument românesc din Ţara Bârsei), de la Braşov (Sf. Nicolae din Schei), ca să nu mai vorbim de seria bogată a bisericilor din secolele XVII şi XVIII: Făgăraş (biserica Brâncoveanu), apoi Turcheş, Cernatu, Tohanu Nou, Comăna de sus, Baciu, Simon, Satulung (Sfinţii Arhangheli) etc., etc.
Rezultă că problema formulării unor ipoteze cu privire la autorul sau la autorii picturii murale de la farmacia Braşovului este mai complicată decît pare la prima vedere. În orice caz, ea nu va putea fi în mod definitiv tranşată atîta vreme cît nu va apare un document care să pună capăt discuţiilor. Deocamdată, ştim că în documentele municipalităţii Braşovului, cîte sînt identificate pînă astăzi, nu apare nici un indiciu cu privire la data, la autorii sau la cheltuielile necesitate de această lucrare. Deducţia că lucrarea s-a executat tocmai în perioada pentru care lipsesc documentele materiale (1643—1671) este, desigur, de reţinut, însă cu infinite precauţii. Coincidenţa că tocmai atunci a fost activ la Braşov Laurentius Fronius este şi ea de luat în seamă, ca ipoteză de studiu. El este înscris la şcoala orăşenească a Braşovului în 1556 şi îşi însuşeşte elementele artei laice caracteristice epocii Reformei, ceea ce este absolut firesc pentru deceniile respective. În anii 1574 şi 1575, împreună cu Matei, el pictează scenele de pe zidul cetăţii şi de la hanul orăşenesc, după ce lucrase mai mulţi ani între românii din Schei. Originar dintr-o familie braşoveană de vază, el se afirmă şi ca tipograf şi xilogravor, nu numai în Braşov (unde va fi şi colaborator şi concurent al lui Coresi), dar şi la Viena, la Debreţin, la Alba Iulia şi la Sibiu (cf. P. Binder und A. Huttmann, *Laurentius Fronius, ein Kronstädter Buchdrucker, Holzschnitmeister und Maler des 16. Jahrhunderts*, 1973).
Cercetările vor trebui în viitor orientate şi spre pictorul braşovean Gregorius (cca 1490—1553), primit în breasla tîmplari, pictori, sculptori în 1523, care ajunge starostele breslei în anii 1540—1541, deci tocmai în epoca de ofensivă violentă a Reformei. A activat printre ultimii meşteri de altare şi printre înfăptuitorii ideilor Reformei în artă. De la el avem azi un frumos portret, în stilul tînărului Holbein, al judelui braşovean Lukas Hirscher, dar tot el este realizatorul unor fresce la castelul din Bran. Epoca este reprezentată în domeniul picturii murale şi de la alţi artişti de faimă; cităm pe Toma Turbulea, « pictor regius » la Cracovia (în 1579), înnobilat la Alba Iulia, dar şi pe cunoscuţii pictori ai lui Mihai Viteazul, Mina şi Nicolae Cretanul, despre care se ştie că au lucrat artă murală în Transilvania.
Cîtă vreme cercetarea în direcţia identificării temelor nu este încă încheiată definitiv, aventura nominalizării autorului trebuie privită cu circumspecţie. Această situaţie tranzitorie nu scade însă cu nimic importanţa picturii descoperite la Braşov, care pare a fi cea mai importantă expresie a picturii murale laice din această parte de ţară.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro